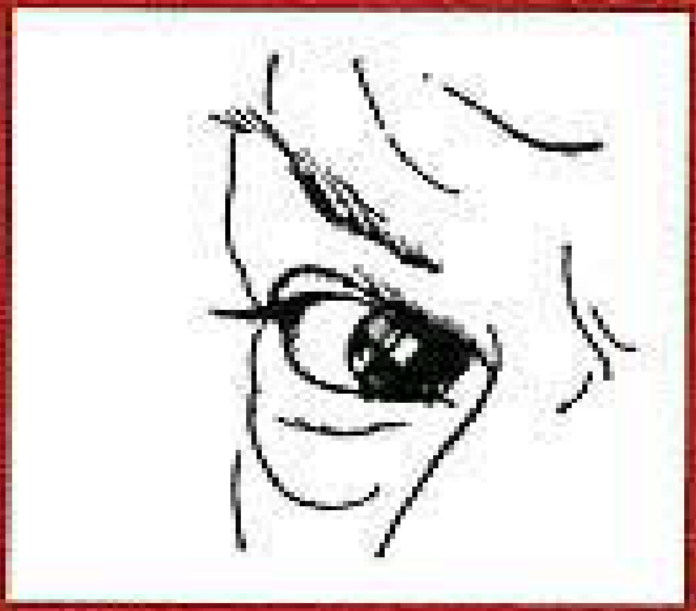
ЮРИЙ АННЕНКОВ



Ю. А.

Дневник моих встреч

ЦИКЛ ТРАГЕДИЙ

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Замечательный русский художник Юрий Павлович Анненков (1889–1974) последние полвека своей жизни прожил за границей, во Франции. Книга «Дневник моих встреч» — это воспоминания о выдающихся деятелях русской культуры, со многими из которых автор был дружен. А.Блок, А.Ахматова, Н.Гумилев, Г.Иванов, В.Хлебников, С.Есенин, В.Маяковский, М.Горький, А.Ремизов, Б.Пастернак, Е.Замятин, Б.Пильняк, И.Бабель, М.Зощенко, Вс. Мейерхольд, В.Пудовкин, Н.Евреинов, С.Прокофьев, М.Ларионов, Н.Гончарова, А.Бенуа, К.Малевич и другие предстают на страницах «Дневника...», запечатленные зорким глазом художника. Рядом с людьми искусства — государственные и партийные деятели первых лет революции, прежде всего Ленин и Троцкий.

Настоящее издание дополнено живописными, графическими и театральными работами Ю.П.Анненкова 1910-1960-х годов. Многие из них никогда ранее не публиковались. В «Приложение» включены статьи Ю.П.Анненкова об искусстве. В России они публикуются впервые.

- Юрий Анненков
  - Дневник моих встреч
    - От автора
    -
    - Максим Горький
    - Александр Блок
    - Николай Гумилев
    - Анна Ахматова
    - Велимир Хлебников
    - Сергей Есенин
    - Владимир Маяковский
    - Алексей Ремизов и Сергей Прокофьев
    - Евгений Замятин
    - Борис Пильняк
    - Исаак Бабель
    - Михаил Зощенко
    - Илья Репин
    - Георгий Иванов
    - Всеволод Мейерхольд
    - Всеволод Пудовкин
    - Николай Евреинов
    - Алексей Толстой

        - Борис Пастернак
        - Александр Бенуа
        - Михаил Ларионов и Наталья Гончарова
        - Сергей Маковский
        - Казимир Малевич, Владимир Татлин и социалистический реализм
        - Владимир Ленин
        - Лев Троцкий
    - Приложение.
        - Чужие слова
        - Театр Гоголя
        - Киноведеты
        - Корни русского графического искусства
        - Андрей Ланской, абстрактное искусство и русские художники в «Парижской школе»
- notes
    - 1
    - 2
    - 3
    - 4
    - 5
    - 6
    - 7
    - 8
    - 9
    - 10
    - 11
    - 12
    - 13
    - 14
    - 15
    - 16
    - 17
    - 18
    - 19
    - 20
    - 21
    - 22
    - 23
    - 24
    - 25
    - 26
    - 27
    - 28

- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72

- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116

- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129
- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160

- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173
- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204

- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217
- ○ 218
- ○ 219
- ○ 220
- ○ 221
- ○ 222
- ○ 223
- ○ 224
- ○ 225
- ○ 226
- ○ 227
- ○ 228
- ○ 229
- ○ 230
- ○ 231
- ○ 232
- ○ 233
- ○ 234
- ○ 235
- ○ 236
- ○ 237
- ○ 238
- ○ 239
- ○ 240
- ○ 241
- ○ 242
- ○ 243
- ○ 244
- ○ 245
- ○ 246
- ○ 247
- ○ 248

- ○ 249
- ○ 250
- ○ 251
- ○ 252
- ○ 253
- ○ 254
- ○ 255
- ○ 256
- ○ 257
- ○ 258
- ○ 259
- ○ 260
- ○ 261
- ○ 262
- ○ 263
- ○ 264
- ○ 265
- ○ 266
- ○ 267

Юрий Анненков
Дневник моих встреч

Дневник моих встреч

От автора

Мы все еще, разумеется, молоды:
кому — пятьдесят, кому — шестьдесят,
кому — далеко за семьдесят.

Единственный груз, который начинает нас тяготить, это — груз воспоминаний. Когда воспоминания становятся слишком обременительными, мы сбрасываем их по дороге, где придется и сколько удастся. И мы облегченно вздыхаем. Черепная коробка раскрывается для новых восприятий, видения и звуки яснеют.

Однако бывают воспоминания, которые не только внешне отлагаются на поверхности нашей памяти, загромождая ее, но органически дополняют и обогащают нашу личную жизнь. Их мы не отдаем и не отбрасываем, мы только делимся ими.

К таким воспоминаниям относится у меня все то, что связывало меня с людьми, которым посвящена эта книга, отнюдь не претендующая быть объективным разбором их творчества или их биографическими очерками. Здесь просто записаны мои впечатления и чувства, сохранившиеся от наших встреч, дружбы, творчества, труда, надежд, безнадежности и расставаний.

Моя близорукость или — моя дальнозоркость, моя наблюдательность или — моя рассеянность, моя память или — моя забывчивость несут ответственность за все, написанное на этих страницах.

Да, наш народ спит… Но, мне сдается,
если что его разбудит — это будет не то,
что мы думаем.

И.Тургенев. «Новь». 1876

За желанье свободы народу
Потеряем мы сами свободу,
За святое стремленье к добру
Нам в тюрьме отведут конуру.

Н.Некрасов. 1877

Конкорд и Елисейские Поля,
А в памяти Садовая и Невский.
Над Блоком петербургская земля,

Над всеми странами Толстой
и Достоевский.

. . . . . .

Душой присутствуя и там и здесь,
Российский эмигрант умрет не весь.
На родине его любить потомок будет,
И Запад своего метека не забудет.

Н.Оцуп. 1950

Максим Горький

Максим Горький

Судьба дала мне возможность близко знать Горького в самые различные периоды его жизни. Выходец из нижних социальных слоев России, Алексей Максимович Пешков, переименовавший себя в Максима Горького, был «мальчиком» при магазине, посудником на пароходе, статистом в ярмарочном бараке, пильщиком, грузчиком, пекарем, садовником, весовщиком и сторожем на железнодорожных станциях. Несмотря на все это и на революционные убеждения Горького, «классовое» общество и «жестокий» царский режим не помешали Горькому печатать свои произведения и прославиться в дореволюционной России и во всем мире.

Но разве Ломоносов не был сыном крестьянина-рыболова? Разве зодчий и живописец Воронихин, дед моего дяди, не был крепостным графа Строганова? Разве Шаляпин, сын мелкого канцелярского служащего, не был учеником у сапожника, токарем и переписчиком бумаг? Разве Федор Рокотов не был крепостным князя Репина? Орест Кипренский — сыном крепостного? Павел Федотов — сыном простого солдата в отставке? И не только они, но сколько других знаменитостей.

Разве это коммунистическая партия после Октябрьской революции впервые откопала их произведения в тайных подвалах? Разве это коммунистическая партия объявила Ломоносова знаменитым поэтом, знаменитым ученым и выбрала его академиком? Разве по заказу коммунистической партии и ее правительства Воронихин воздвиг Казанский собор на Невском проспекте? Разве это после Октября крепостной Воронихин построил здание Горного института, каскад и колоннады в Петергофе, дворцы в Гатчине, в Павловске, в Стрельне, изумительную строгановскую дачу на Большой Невке? Разве это коммунистическая власть признала Шаляпина лучшим певцом в императорской опере и впервые развесила в музеях произведения Рокотова, Кипренского и Федотова?

Подобными примерами полна человеческая история. Разве греческий баснописец Эзоп, живший за пятьсот лет до Рождества Христова, и римский баснописец Федр, современник Иисуса Христа, создавшие французского Лафонтена и нашего русского Крылова, не были рабами? Разве великий Гораций, создавший за пятьдесят лет до Рождества Христова многое в Державине и Пушкине, не был сыном раба? Впрочем, стоит ли говорить об этом? Глухие все равно не услышат… Но что бы ни рассказывали о Горьком как о выходце из нижних слоев России, как о

пролетарском гении, что бы ни говорили о врожденной простоте Горького, о его пролетарской скромности, о внешности революционного агитатора и о его марксистских убеждениях — Горький в частной жизни был человеком, не лишенным своеобразной изысканности, отнюдь не чуждался людей совершенно иного социального круга и любил видеть себя окруженным красавицами актрисами и молодыми представительницами аристократии. Я отнюдь не хочу сказать, что это льстило Горькому, но это его забавляло. Джентльмен и обладатель больших духовных качеств, он в годы революции сумел подняться над классовыми предрассудками и спасти жизнь — а порой и достояние — многим представителям русской аристократии.

В эпоху, когда утверждалось его литературное имя, Горький, всегда одетый в черное, носил косоворотку тонкого сукна, подпоясанную узким кожаным ремешком, суконные шаровары, высокие сапоги и романтическую широкополую шляпу, прикрывавшую волосы, спадавшие на уши. Этот «демократический» образ Горького известен всему миру и способствовал легенде Горького. Однако, если Лев Толстой, граф, превращался, несмотря на свое происхождение, в подлинного босоногого крестьянина, Горький, пролетарий, одевался ни по-рабочему, ни по-мужицки, а носил декоративный костюм собственного изобретения. Этот ложнорусский костюм тем не менее быстро вошел в моду среди литературной богемы и революционной молодежи и удержался там даже тогда, когда сам Горький от него отрекся, сохранив от прежнего своего облика лишь знаменитые усы. Высокий, худой, он сутулился уже в те годы, и косоворотка свисала с его слишком горизонтальных плеч как с вешалки. При ходьбе он так тесно переставлял ноги, что голенища терлись друг о друга с легким шуршанием, а иногда и с присвистом.

Мне было одиннадцать лет, когда я впервые увидал Горького. Он жил тогда на мызе Лентула в Куоккале, в Финляндии. Мыза была постоянно переполнена голосистым и разношерстным народом: родственники, свойственники, друзья и совершенно неизвестные посетители, приезжавшие в Куоккалу провести день возле гостеприимного писателя и заживавшиеся там на неделю, на месяц.

Горький работал обычно утром, и в эти часы он был невидим. После шумного завтрака, во время которого я никогда не встречал менее пятнадцати или двадцати человек за столом, Горький спускался в сад. Любимый детьми и подростками, он затевал для них всевозможные игры, и его веселая

изобретательность была неисчерпаема. Мы играли в казаков и разбойников, носились в заброшенном огромном еловом парке, резались в лапту у сарайной стены. Но этим играм Горький предпочитал костюмированные развлечения. Он рядился в краснокожего, в пирата, в колдуна, в лешего, переодевался в женское платье, выворачивал пиджак наизнанку, прицеплял к костюму пестрые деревянные ложки, вилки, еловые ветки, рисовал жженой пробкой эспаньолку на подбородке или покрывал лицо ацтекской татуировкой, втыкал в свою трубку брусничный пучок или букетик земляники и, прекрасный комедиант, изобретал забавнейшие гримасы. Горький наряжался и гримасничал с юношеским задором, заражая ребячеством не только детей, но и взрослых, писателей, художников, политических деятелей, журналистов, всю массу гостей и назвавшихся: велосипедного чемпиона, полярного исследователя, эстрадного куплетиста, либерального банкира, чопорного князя, профессора химии, циркового клоуна, попа-расстриги, уличного нищего, гуськом гонявшихся вдоль комнат и коридоров мызы… Если бы удалось собрать все любительские снимки, сделанные в такие моменты с Горького, можно было бы составить богатый и единственный в своем роде том.

Леонид Андреев

К вечеру, когда спадала жара, Горький приступал к своей излюбленной игре — в городки. Он бил размашисто и сильно, разбрасывая чушки с завидной ловкостью, и почти всегда выходил победителем. Его партнерами часто бывали Леонид Андреев, Александр Куприн и Иван Рукавишников.

Веселость и юмор, общительность и склонность к широкому укладу жизни сохранились в нем навсегда.

Два-три раза в неделю, по ночам, на мызе Лентула устраивались фейерверки. К забору сходились дачники и местные

крестьяне финны.

Однажды вечером (это было в 1904 году), когда уже стемнело, Горький вышел на лужайку и вырвал из земли уже заготовленные ракеты.

— Сегодня фейерверка не будет: умер Чехов, — произнес он, и вдруг по его лицу пробежала судорога, и он поспешно скрылся в свою комнату.

Горький часто не мог сдержать своих слез. В воспоминаниях юности он утверждал, что плакал лишь в тех случаях, когда оскорблялось его самолюбие. Так было, вероятно, только в юности. Я видел Горького плачущим четыре раза: впервые при вести о смерти Чехова; потом, все еще в Куоккале, в дачном кинематографе, когда по ходу мелодрамы собачка стрелочника, заметившая, что его маленький сынишка уснул на рельсах, с лаем и рискуя своей жизнью помчалась навстречу поезду, чтобы предупредить катастрофу.

— Я очень выгодный зритель, — извинялся Горький при выходе из кинематографического барака.

В третий раз я слышал всхлипывания Горького в Смольном институте, на одном из первых съездов Советов, в момент, когда запели «Интернационал». В последний раз — в Петербурге, на Финляндском вокзале, когда в 1921 году Горький уезжал за границу. Я был в числе немногочисленных провожатых. Начальник станции шепнул Горькому, что машинист и кочегар хотели бы с ним познакомиться.

— Очень счастлив, очень счастлив, — забормотал Горький, пожимая черные руки рабочих, и зарыдал.

О слезливости Горького писал и Владислав Ходасевич в своих воспоминаниях: «Я видел немало писателей, которые гордились тем, что Горький плакал, слушая их произведения. Гордиться особенно нечем, потому что я, кажется, не помню, над чем он не плакал, — разумеется, кроме совершенной какой-нибудь чепухи. Нередко случалось, что, разобравшись в оплаканном, он сам же его бранил, но первая реакция почти всегда была — слезы. Его потрясало и умиляло не качество читаемого, а самая наличность творчества, тот факт, что вот — написано, создано, вымышлено. Маяковский, однажды печатно заявивший, что готов дешево продать жилет, проплаканный Максимом Горьким, поступил низко, потому что позволил себе насмеяться над лучшим, чистейшим движением его души. Он не стыдился плакать и над своими собственными писаниями: вторая половина каждого нового рассказа, который он мне читал, непременно тонула в рыданиях, всхлипываниях и протирании затуманенных очков».

В годы первой революции, годы Гапона, Христалева-Носаря

и Трепова, мы, подростки, увлекались романтикой подполья и революционной борьбы. За полудетское революционное озорство я был уволен из гимназии и не без гордости рассказал об этом Горькому.

— Молодчага, — одобрил он, — так ты, пожалуй, скоро и в университет попадешь.

Я удивился, но, рассмеявшись, Горький пояснил, что имеет в виду не тот университет, в котором читают лекции, а тот, в котором построены одиночные камеры с решетками на окнах, и прибавил:

— Этот будет почище!

Заглавие его будущей книги — «Мои университеты» — было уже произнесено.

В 1940 году в советской России вышел фильм «Мои университеты» в постановке М.Донского. Но наибольшим успехом пользовался фильм, поставленный Всеволодом Пудовкиным в 1926 году по роману Горького «Мать». Этот фильм до наших дней сохраняет свою свежесть, силу и человечность, в чем, конечно, заслуга принадлежит не только Горькому, но и Пудовкину.

В Париже еще в 1905 году (12 октября) была впервые представлена на французском языке пьеса Горького «На дне» (см. главу о Евг. Замятине), а 27 декабря 1963 года в парижском Национальном народном театре (TNP) состоялась премьера пьесы Горького «Дети солнца».

Одновременно с увлечением революционной борьбой, и может быть еще искреннее, мы увлекались французской борьбой, процветавшей на цирковых аренах. Горький охотно бывал судьей наших состязаний и непременно наделял их участников особыми кличками. Мне, постоянному финскому жителю, было присвоено прозвище Гроза Финляндии. В одно из таких состязаний мой противник, черноволосый и смуглый гимназист, Альфонс XIV — Испания, сжал мое горло и принялся душить. Я с удовольствием лег бы на обе лопатки, но лечь оказалось так же трудно, как и вырваться. Не в силах даже крикнуть, я приготовился к смерти и потерял сознание. Очнувшись в руках Горького, я услышал:

— Гроза Финляндии, встряхнись!

И, обратившись к Альфонсу XIV — Испания, Горький заявил тоном судьи:

— Здесь, ваше величество, французская борьба, а не бой быков: приканчивать противника необязательно.

Наш герой, чемпион мира Иван Поддубный, тоже приезжал на мызу Лентула. За обедом, съев три бифштекса, он решил пофилософствовать:

— В России, — сказал он, — есть три знаменитости: я, Горький и Вяльцева.

Горький отозвался с полной серьезностью:

— Я положительно смущен: гости начинают льстить хозяину.

Вынужденный покинуть Россию, Горький вскоре уехал на Капри. Здесь обрываются мои ранние воспоминания о Горьком. В 1911 году я уехал в Париж и вернулся в Россию лишь в 1914-м. Пришла война. В литературно-художественной среде произошел распад. Большинство приняло оборонческую точку зрения. Леонид Андреев основал и редактировал патриотический журнал «Отечество». Горький написал Андрееву негодующее письмо, и их многолетняя дружба дала незалечимую трещину…

Я встретился с Горьким уже в предреволюционные месяцы. Он был в Петербурге, переименованном в Петроград.

Внешне Горький сильно изменился. Он не носил теперь ни черной косоворотки, ни смазных сапог, одевался в пиджачный костюм. Длинные, спадавшие на лоб и уши волосы были коротко подстрижены ежиком. Сходство Горького с русским мастеровым стало теперь разительным, если бы не его глаза, слишком проницательные и в то же время смотрящие вглубь самого себя. На заводах и на фабриках, среди почтальонов и трамвайных кондукторов — скуластые, широконосые, с нависшими ржавыми усами и прической ежом — двойники Горького встречались повсюду.

Октябрьская революция. Обширная квартира Горького на Кронверкском проспекте полна народу. Горький, как всегда, сохраняет внешне спокойный вид, но за улыбками и остротами проскальзывает возбуждение. Люди вокруг него — самых разнообразных категорий: большевистские вожди, рабочие, товарищи по искусству, сомневающиеся интеллигенты, запуганные и гонимые аристократы… Горький слушает, ободряет, спорит… переходит от заседания к заседанию, ездит в Смольный.

В эту эпоху Горький сам был полон сомнений. Жестокость, сопровождавшая «бескровный» переворот, глубоко его потрясла. Бомбардировка Кремля подняла в Горьком бурю противоречивых чувств. Пробоину в куполе собора Василия Блаженного он ощутил как рану в собственном теле. В эти трагические дни он был далеко не один в таком состоянии — среди большевиков и их спутников. Я видел Анатолия Луначарского, только что назначенного народным комиссаром просвещения, дошедшим до истерики и пославшим в партию отказ от какой-либо политической деятельности. Ленин с трудом отговорил его от этого решения…

Комитет Союза деятелей искусств, основанного еще при

Временном правительстве и возглавлявшегося Горьким, назначил в его квартире встречу с представителями новой власти. Но утром этого дня Горький заболел, и его температура поднялась до 39°. Забежав к нему в полдень, я предложил отсрочить заседание. Горький не согласился:

— Веселее будет лежать!

Горького лихорадило, лицо его потемнело. Он кашлял, сводя брови и закрывая глаза. Ему нужен был отдых, никакого «веселья» он, конечно, не предвидел. Но его личные потребности тотчас отступали на последний план, когда дело касалось искусства, науки, книги: культуру Горький любил до самозабвения. Когда по окончании заседания «власти» уехали, Горький сказал, протягивая в пространство сухую, гипсово-белую руку:

— Начинается грандиозный опыт. Одному черту известно, во что это выльется. Будем посмотреть. Во всяком случае, будущее всегда интереснее пройденного. Только вот что: прошлое необходимо охранять как величайшую драгоценность, так как в природе ничто не повторяется и никакая реконструкция, никакая копия не могут заменить оригинал. Да… А теперь мне надо глотать микстуру, иначе доктор нарвет мне уши…

Вскоре Горький основал Комиссию по охране памятников искусства и старины. Его заслуги в борьбе с разрушительной инерцией революции неоценимы.

В период военного коммунизма и великих материальных лишений Горький создал также Комитет по улучшению быта ученых — КУБУ. Это учреждение, боровшееся с нищетой, помещалось на Миллионной улице. Научным деятелям, приходившим туда в лохмотьях, в рваных ботинках, с рогожными мешками и детскими салазками, выдавался недельный паек: столько-то унций конины, столько-то крупы, соли, табака, суррогатов жира и плитка шоколада. Как-то в разговоре с Горьким я посмеялся над этой плиткой. Горький задумчиво произнес:

— Все люди немного дети, и в седобородом ученом сидит ребенок. Революция их сильно обидела. Нужно им дать по шоколадке, это многих примирит с действительностью и внутренне поддержит. Вообще КУБУ следовало бы переименовать в КПБСИ — Комитет поддержания бодрости среди интеллигентов.

В одном из рабочих клубов после лекции Горького кто-то спросил его, на чем основана расовая вражда и как можно с ней бороться. Горький ответил:

— Расовая вражда, товарищи, нехорошая вещь. Вот, скажем, чернокожий ненавидит белокожего, а белый — черного. Запах, что ли, у них неподходящий. Негры пахнут кислятиной, а белые

— вообще всякой дрянью. Вот они и кидаются друг на друга. Одним словом — вонючая вражда.

И прибавил в заключение:

— Если станут лучше мыться, расовая вражда исчезнет сама собой.

Когда Горький произнес это, мне тотчас припомнились слова Бальзака, написанные им на эту же тему, в статье «Психология туалета» (1830), и, не удержавшись, я пересказал их Горькому.

Виктор Шкловский

«Я отбрасываю глупый предрассудок национальной вражды… — писал Бальзак. — Все народы — братья, и если они еще разделены фиктивными барьерами, то, может быть, костюму

суждено опрокинуть эти барьеры; может быть, костюмное сходство послужит международному слиянию; может быть, народы станут считать себя действительно братьями, когда их костюмы станут одинаковыми».

Рассмеявшись, Горький сказал:

— Тряпки, конечно, очень важны в нашей жизни, но хорошо мыться — еще важнее.

1920 год. Эпоха бесконечных голодных очередей, «хвостов», перед пустыми «продовольственными распределителями», эпическая эра гнилой промерзшей падали, заплесневелых хлебных корок и несъедобных суррогатов. Французы, пережившие четырехлетнюю нацистскую оккупацию, привыкли говорить об этих годах как о годах голода и тяжелых нехваток. Я тоже провел это время в Париже: немного меньшее количество одних продуктов, несколько худшее качество других, поддельный, но все же ароматный кофе, чуть сокращенная электрическая энергия, чуть сокращенное пользование газом. Никто не умирал на обледенелых тротуарах от голода, никто не рвал на части палых лошадей, никто не ел ни собак, ни кошек, ни крыс.

В этом страшном 1920 году Виктор Шкловский, тогда убежденный и бурный защитник футуризма и вообще «формализма» в искусстве, обнищавший, с красным носом (красным от холода) и с распухшими красными веками (красными и распухшими от голода), изобразил со свойственной ему яркостью в статье «Петербург в блокаде» этот период петербургской жизни:

«Питер живет и мрет просто и не драматично… Кто узнает, как голодали мы, сколько жертв стоила революция, сколько усилий брал у нее каждый шаг.

Кто может восстановить смысл газетных формул и осветить быт великого города в конце петербургского периода истории и в начале истории неведомой.

Я пишу в марте, в начале весны. 1920 год. Многое уже ушло. Самое тяжелое кажется уже воспоминанием. Я пишу даже сытым, но помню о голоде. О голоде, который сторожит нас кругом…

Петербург грязен, потому что очень устал. Казалось бы, почему ему быть грязным… Он грязен и в то же время убран, как слабый, слабый больной, который лежит и делает под себя.

Зимой замерзли почти все уборные. Это было что-то похуже голода. Да, сперва замерзла вода, нечем было мыться… Мы не мылись. Замерзли клозеты. Как это случилось, расскажет история…

Мы все, весь почти Питер, носили воду наверх и нечистоты вниз, вниз и вверх носили мы ведра каждый день. Как трудно

жить без уборной… Город занавозился, по дворам, по подворотням, чуть ли не по крышам.

Это выглядело плохо, а иногда как-то озорно. Кто-то и бравировал калом…

В будни лепешки жарились на человеческом кале, в праздники — на лошадином.

Люди много мочились в этом году, бесстыдно, бесстыднее, чем я могу написать, днем на Невском, где угодно…

Была сломанность и безнадежность. Чтобы жить, нужно было биться, биться каждый день, за градус тепла стоять в очереди, за чистоту разъедать руки в золе.

Потом на город напала вошь: вошь нападает от тоски…

Мы, живущие изо дня в день, вошли в зиму без дров… Чем мы топили? Я сжег свою мебель, скульптурный станок, книжные полки и книги, книги без числа и без меры. Если бы у меня были деревянные руки и ноги, я топил бы и оказался бы к весне без конечностей.

Один друг мой топил только книгами. Жена его сидела около железной дымной печурки и совала, совала в нее журнал за журналом. В других местах горели мебель, двери из чужих квартир. Это был праздник всесожжения. Разбирали и жгли деревянные дома. Большие дома пожирали маленькие. В рядах улиц появились глубокие бреши. Как выбитые зубы, торчали отдельные здания. Появились искусственные развалины. Город медленно превращался в гравюры Пиранези…

У мужчин была почти полная импотенция, а у женщин исчезли месячные…

Все переживалось какими-то эпидемиями… Был месяц падающих лошадей, когда каждый день и на всякой улице бились о мостовую ослабевшие лошади, бессильные подняться; был месяц сахарина, когда в магазине нельзя было найти ничего, кроме пакетиков с ним.

Был месяц, когда все ели одну капусту, — это было осенью, когда наступал Юденич. Был месяц, когда все ели картофельную шелуху…

Умирали просто и часто… Умрет человек, его нужно хоронить. Стужа студит улицу. Берут санки, зовут знакомого или родственника, достают гроб, можно на прокат, тащат на кладбище. Видели и так: тащит мужчина, дети маленькие, маленькие подталкивают и плачут…

Из больницы возили трупы в гробах штабелем: три внизу поперек, два вверху вдоль, или в матрасных мешках. Расправлять трупы было некому — хоронили скорченными…

Раны были так глубоки. А раны без жиров не заживают.

Царапина гноится. У всех были руки перевязаны тряпочками, очень грязными. Заживать и выздоравливать было нечем… На ногах были раны; от недостатка жиров лопнули сосуды. И мы говорили о ритме, и о словесной форме, и изредка о весне, увидать которую казалось таким трудным…»

Осенью этого легендарного года приехал в Петербург знатный иностранец: английский писатель Герберт Уэллс.

На следующий же день, 18 октября, представители «работников культуры» — ученые, писатели, художники — принимали знаменитого визитера в Доме искусств. По распоряжению продовольственного комитета Петербургского Совета в кухню Дома искусств были доставлены по этому случаю довольно редкие продукты. Обед начался обычной всеобщей беседой на разные темы, и только к десерту Максим Горький произнес заранее приготовленную приветственную речь. В ответ наш гость, с английской сигарой в руке и с улыбкой на губах, выразил удовольствие, полученное им — иностранным путешественником — от возможности лично понаблюдать «курьезный исторический опыт, который развертывался в стране, вспаханной и воспламененной социальной революцией».

Писатель Амфитеатров в свою очередь взял слово:

— Вы ели здесь, — обратился он к Уэллсу, — рубленые котлеты и пирожные, правда, несколько примитивные, но вы, конечно, не знали, что эти котлеты и пирожные, приготовленные в вашу честь, являются теперь для нас чем-то более привлекательным, более волнующим, чем наша встреча с вами, чем-то более соблазнительным, чем ваша сигара! Правда, вы видите нас пристойно одетыми; как вы можете заметить, есть среди нас даже один смокинг[1]. Но я уверен, что вы не можете подумать, что многие из нас, и может быть наиболее достойные, не пришли сюда пожать вашу руку за неимением приличного пиджака и что ни один из здесь присутствующих не решится расстегнуть перед вами свой жилет, так как под ним не окажется ничего, кроме грязного рванья, которое когда-то называлось, если я не ошибаюсь, «бельем»…

Голос Амфитеатрова приближался к истерике, и когда он умолк, наступила напряженная тишина, так как никто не был уверен в своем соседе и все предвидели возможную судьбу слишком откровенного оратора.

После минутного молчания сидевший рядом со мной Виктор Шкловский, большой знаток английской литературы и автор очень интересного формального разбора «Тристрама Шенди» Лоренса Стерна, сорвался со стула и закричал в лицо бесстрастного туриста:

— Скажите там, в вашей Англии, скажите вашим англичанам, что мы их презираем, что мы их ненавидим! Мы ненавидим вас ненавистью затравленных зверей за вашу бесчеловечную блокаду, мы ненавидим вас за нашу кровь, которой мы истекаем, за муки, за ужас и за голод, которые нас уничтожают, за все то, что с высоты вашего благополучия вы спокойно называли сегодня «курьезным историческим опытом»!

Глаза Шкловского вырывались из-под красных, распухших и потерявших ресницы век. Кое-кто попытался успокоить его, но безуспешно.

— Слушайте, вы! Равнодушный и краснорожий! — кричал Шкловский, размахивая ложкой. — Будьте уверены, английская знаменитость, какой вы являетесь, что запах нашей крови прорвется однажды сквозь вашу блокаду и положит конец вашему идиллическому, трам-трам-трам, и вашему непоколебимому спокойствию!

Герберт Уэллс хотел вежливо ответить на это выступление, но перепутал имена говоривших, которые в порыве негодования кинулись друг на друга с громогласными объяснениями, чем тотчас воспользовались их соседи, чтобы незаметно проглотить лишние пирожные, лежавшие на тарелках спорящих…

По просьбе Горького Евгений Замятин, прекрасно говоривший по-английски, объявил с оттенком иронии, весьма ему свойственной, инцидент исчерпанным, и вечер закончился в сумятице не очень гостеприимной и не очень галантной, но все же — с оттенком добродушия.

Вернувшись в Лондон, Уэллс опубликовал свои впечатления, где, между прочим, говорилось: «Я не верю в добрую волю марксистов, для меня Карл Маркс смешон».

Впрочем, Карл Маркс был смешон для всех, кто присутствовал на этом собрании: «марксисты» формировались только среди людей, которые никогда не читали его анахронических теорий, давно отброшенных в прошлое естественным развитием условий человеческой жизни.

В многокомнатной и удобнейшей квартире Горького не было, однако, ни в чем недостатка: друг Ленина и завсегдатай Смольного, Горький принадлежал к категории «любимых товарищей», основоположников нового привилегированного класса. «Любимые товарищи» жили зажиточно. Они жили даже лучше, чем в дореволюционное время: Григорий Зиновьев, приехавший из эмиграции худым как жердь, так откормился и ожирел в голодные годы революции, что был даже прозван Ромовой бабкой.

Комната Горького и его рабочий кабинет заставлены изваяниями Будды, китайским лаком, масками, китайской цветной скульптурой: Горький собирал их со страстностью. Он берет в руки бронзовую антилопу, любовно гладит ее скользящие, тонкие ноги; щелкает пальцами по животу:

— Ловкачи эти косоглазые! Если желтая опасность заключается в их искусстве, я бы раскрыл им все двери!

Любопытная подробность: в богатейшей библиотеке этого «марксиста», на полках которой теснились книги по всем отраслям человеческой культуры, я не нашел (а я разыскивал прилежно) ни одного тома произведений Карла Маркса.

Маркса Горький именовал Карлушкой, а Ленина — «дворянчиком». Последнее, впрочем, соответствовало действительности.

Зимой того же года я ездил в один из южных городов, только

что занятых красными. Будучи в Петербурге членом совета Дома искусств, тоже организованного и возглавляемого Горьким, я получил командировку за его подписью. Приехав из нищего Петербурга, я был поражен неожиданным доисторическим видением: необозримые рынки, горы всевозможных хлебов и сдоб, масла, сыров, окороков, рыбы, дичи, малороссийского сала; бочки соленья и маринада; крынки молока, горшки сметаны, варенца и простокваши; гирлянды колбас; обилие и разнообразие изготовленных блюд, холодных и еще дымящихся; распряженные повозки, заваленные мешками, корзинками, бочонками и бидонами; лошади и волы, лениво жующие сытный корм; людская толчея, крики, смех…

По всей видимости, принцип социалистической рационализации еще не успел распространиться в этой едва «освобожденной от гнета капитализма» области. Я был заворожен и не мог оторвать глаз от представшего зрелища.

Официальным мотивом моей командировки являлся доклад, который мне поручено было сделать по вопросам искусства. В качестве «товарища из центра» я был принят в местном отделении Комиссариата по просвещению, и на другой день по городу были расклеены соответствующие афиши. Но сразу же по приезде я почувствовал, что мое путешествие послужит также моему продснабжению, и я предпринял без отлагательства необходимые шаги. Подпись Горького произвела в Комиссариате по продовольствию магическое впечатление, и мне был оказан горячий и почтительный прием в «Департаменте круп и мучных продуктов», в «Отделе жировых веществ», в «Консервной секции», в «Подкомиссии по копчению», разбросанных по разным частям города и уже приступивших к конфискации продуктов и к социализации труда. Мне стало ясным, что я оказался в положении Хлестакова, но у меня не хватало мужества отказаться от выгод такого недоразумения. Гоголевский символ подтвердил свою живучесть.

«Упаковать для тов. Горького два пуда пшеничной муки».

«Приготовить немедленно для тов. Горького лично 20 фунтов копченой свинины».

«По особому распоряжению комиссара по продовольствию незамедлительно упаковать для тов. Горького 20 банок консервированной осетрины и 10 банок налимьей печенки, а также 15 фунтов шоколада. Срочно…» и т. д.

Дня через три предстоял мой доклад. Но, получив тщательно упакованные питательные богатства и коллективное письмо на имя Горького, «любимого (хоть, может быть, и никогда не читанного) товарища», я понял, что каждый лишний час моего

пребывания в волшебном городе может оказаться роковым для моего невольного предприятия. Незамедлительно, оглядываясь направо и налево, я доставил багаж на вокзал и, предъявив чудодейственный «мандат», тут же выправил внеочередной пропуск на поезд. Доклад «товарища из центра» остался непрочитанным. Раз пять в пути заградительные продовольственные отряды подозрительно косились на мои тюки, и каждый раз подпись Горького выручала меня из затруднений.

Добравшись до Петербурга, я передал Горькому коллективное письмо с приложением нескольких драгоценных банок и рассказал ему непредвиденную одиссею. Мы долго смеялись. Происходило это у Горького за обедом, как всегда обильным и оптимистическим. Помню, проглотив кусок тушеного зайца, Горький, смеясь, заметил:

— Для своего последнего упокоения зайчишка выбрал место незаурядное!

Четыре года спустя я провел несколько дней у Горького в Сорренто. Белая вилла у самого края обрыва, над морем, ослепительно-голубым и чудесно-прозрачным. Лазоревый воздух был настолько вкусен, что его хотелось не только вдыхать, но пить, глотать, жевать. На Горьком — васильковая рубаха с открытым воротом, белые коломянковые штаны и сандалии на босу ногу. Он по-прежнему приветлив, шутлив и весел.

Мы бродили по саду, вытягивались на складных парусиновых креслах и, вкушая dolce farniente[2], болтали о Пиранделло, о белых парусах на горизонте, о Волге, о Микеланджело. О фашистских чернорубашечниках Горький сказал:

— Единственное исключение в человеческой породе: этих я не могу «полюбить черненькими».

Мы поднимались ночами на плоскую крышу виллы, покрытую шуршащим гравием. Сияли огромные южные звезды. Горький говорил:

— Ночи здесь легкие, прекрасные, крылатые ночи. Звезды — маяки, через них повсюду видать. Нигде в другом месте нет такой понятной небесной карты. Вот за той, за круглой планетой — Америка, а вот там, за зеленым ковшом Большой Медведицы — наша Россия. Москва, Нижний, Касимов. Это очень практично: крупная экономия для путешественников. Ляжьте навзничь на гравий, следите за звездами: так можно путешествовать до утра…

Над Везувием росло багрово-дымное облако в форме буквы Т. О Везувии Горький сказал:

— Хорошая горка, с характером. — И вдруг, переменив тему и рассмеявшись: — Скажите, у вас осталось еще что-нибудь от вашего тогдашнего «чудесного улова»?

В те же дни приехал из России в Сорренто художник Петр Кончаловский. Я встретил его случайно на улице и привел его к Горькому, с которым он раньше не был знаком. Горькому он сразу понравился: Горький особенно любил людей полнокровных, жизнерадостных, здоровых. Мы беспрерывно смеялись: Горький — глухим, прокуренным смехом, Кончаловский — запорожским хохотом, сотрясавшим его плечи. Горький ребячился, строил гримасы, как когда-то в Куоккале.

После завтрака, оставив Горького отдыхать, мы с Кончаловским отправились на прогулку. Только что приехавшие из СССР, мы находились еще в периоде шелушения: обувь берлинская, шляпы римские, костюмчики московские, старенькие, совсем не по моде. Получив зарядку веселья (грустные в Италии не уживаются), мы горланили, хохотали, радуясь морю, солнцу, парусам, чайкам, гудению жуков, лиловому Везувию, розовым очертаниям Капри. В траттории (по-нашему — трактир) мы пили веселое вино, кусали персики и матовые бусины винограда.

Владислав Ходасевич

— Догадайтесь, — беззаботно закричал Кончаловский хозяину траттории (по-нашему — трактирщику), — догадайтесь, из какой мы страны?

Коричневый итальянец почесал под мышками, за ухом, прикинул что-то в своем веселом мозгу и ответил:

— Я думаю, из Австралии.

— Странно! — удивился Кончаловский.

— Perche[3] — strano? — возразил «трактирщик».

В общем, русский язык и итальянский — одно и то же.

В Сорренто приезжали к Горькому также Андрей Соболь, Лев Никулин, Исаак Бабель, Владислав Ходасевич, Нина Берберова и другие русские литераторы, художники, ученые…

В.Ходасевич, довольно подробно описывая свое пребывание в Сорренто, длившееся с начала октября 1924 года до середины апреля 1925 года, приводит в своих воспоминаниях отрывок из полученного им письма Горького: «Тут, знаете, сезон праздников — чуть ли не ежедневные фейерверки, процессии, музыка и ликование народа. А у нас? — думаю я. И — извините — до слез, до ярости завидно, и больно, и тошно».

«Итальянские празднества, — писал дальше Ходасевич, — с музыкой, флагами и трескотней фейерверков он (Горький) — обожал. По вечерам выходил на балкон и созывал всех смотреть, как вокруг залива то там, то здесь взлетают ракеты и римские свечи. Волновался, потирал руки, покрикивал:

— Это в Торре Аннунциата! А это у Геркуланума! А это в Неаполе! Ух, ух, ух, как зажаривают!

Этому великому реалисту поистине нравилось только все то, что украшает действительность, от нее уводит, или с ней не считается, или просто к ней прибавляет то, чего в ней нет»[4].

Любовь к фейерверкам и вообще к праздничному сохранилась у Горького навсегда.

Характерной чертой Горького-писателя была его застенчивость и скромность в отношении к собственному творчеству. В одном из писем к Ромену Роллану Горький признавался: «Я думаю, что моя книга мне не удалась. Она хаотична, лишена внутренней гармонии, сделана с очевидной небрежностью и без должного уважения к стилю. Если бы мне пришлось написать критику на Горького, она была бы наиболее злой и наиболее беспощадной. Поверьте мне, что я отнюдь не принадлежу к поклонникам Горького».

Особенно смущали Горького, иногда до красноты, его попытки создать что-либо шутливое, легкое, юмористическое. В обыденной жизни любивший шутку и балагурство, он с чрезвычайной опаской и робостью прибегал к ним в писаниях.

Помню, как Горький читал мне крохотную свою сказку для детей «Самовар», волнуясь, как новичок.

— Пристали издатели, черти лиловые: напиши да напиши! Не моего ума это дело, я человек тяжелый…

«Черти лиловые» было любимым ругательством Горького. Я сделал рисунки, и сказка вышла в Петербурге в 1917 году, в издательстве «Парус».

Горький написал также весьма смешливую злободневную

пьесу «Работяга Словотеков» — сатиру на советского болтуна, строящего молниеносную карьеру на своем хвастливом краснобайстве. Ставивший пьесу режиссер Константин Миклашевский[5] не раз просил Горького приехать на репетицию, но стеснявшийся своего комического произведения Горький в театре так и не появился.

Я присутствовал на генеральной репетиции и на первом представлении «Работяги Словотекова» в петербургском Театре Зоологического сада[6]. Постановка Миклашевского была весьма изобретательна и остроумна. Миклашевский особенно интересовался театром импровизации и опубликовал в Петербурге замечательную книгу об итальянской комедии, «La comedia dell'Arte», за которую ему была присуждена в 1915 году премия Императорской Академии наук. В 1927 году, когда Миклашевский уже эмигрировал во Францию, эта книга была выпущена в Париже, на французском языке, с рядом дополнений и с посвящением Чарли Чаплину — «самому большому комедианту нашего времени» (изд. «Плеяда»).

Основавшись в Париже, Миклашевский открыл очаровательный антикварный магазинчик на Faubourg Saint-Honorê, прямо против президентского дворца Елисейских Полей. В этом магазинчике среди других предметов имелись также забавнейшие статуэтки-куколки и маски действующих лиц итальянской комедии XVII и XVIII веков: Арлекины, Пьеро, Коломбины, Пульчинеллы, Доктора из Болоньи, Капитаны, Смеральдины, Бригеллы, Труффальдины, Маскарильи, Скарамуши, Франческины, Паскуэллы и другие, собранные Миклашевским в Венеции, в Болонье, во Флоренции, в Неаполе, в Милане… Вскоре, однако, Миклашевский был найден мертвым в своей постели: ложась спать, он забыл закрыть газовую трубку своей плиты.

Постановка «Работяги Словотекова» была восторженно встречена публикой, но продержалась на сцене не более трех дней: многие герои того времени, так называемые «ответственные товарищи», узнали в работяге Словотекове собственный портрет. Пьеса Горького являлась своего рода прототипом «Клопа» В.Маяковского, пьесы, написанной девять лет спустя[7].

Упавшая в официально приказанное забвение, пьеса Горького исчезла, и я никогда не видел ее опубликованной. Даже Николай Горчаков, историк советского театра, хорошо осведомленный и покинувший СССР только в 1945 году, пометил в своей «Истории советского театра» (Нью-Йорк, 1956), что после Октябрьской революции Горький написал только две театральные пьесы: «Егор Булычев» и «Достигаев и другие». О «Работяге Словотекове» не

упоминается. Я читал об этой пьесе только в одном советском, весьма объемистом (640 страниц) сборнике статей «Советский театр. К тридцатилетию советского государства» (Москва, 1947). В статье Б.Бялика «Горький и театр» (58 страниц) вскользь говорится, что в связи с идеями Горького об «импровизационном театре» он написал в 1919 году «сценарий „Работяга Словотеков“».

И еще — в статье Евг. Замятина «Я боюсь»: «Пытающиеся строить в наше необычайное время новую культуру часто обращают взоры далеко назад… Но не надо забывать, что афинский народ умел слушать не только оды: он не боялся и жестоких бичей Аристофана. А мы… где нам думать об Аристофане, когда даже невиннейший „Работяга Словотеков“ Горького снимается с репертуара, дабы охранить от соблазна этого малого несмышленыша — демос российский!»

Больше об этом «сценарии» — ни одного слова.

Горький-художник отличался полным отсутствием профессиональной ревности, весьма свойственной, к сожалению, художественной среде. Величайшей для него радостью бывало найти, поддержать и выдвинуть новое литературное дарование. Такая страсть к поискам являлась для Горького навязчивой идеей, иногда приводившей к самым неожиданным результатам. Как-то еще в Куоккале, до первой войны, объявился в окружении Горького молодой, вихрастый, одетый по-горьковски и нагловатый парень, прочитавший Горькому несколько отрывков своего произведения. Горький неожиданно поверил его дарованию, приласкал его и даже предложил совместно выступить на вечере, устроенном Горьким в местном театрике в пользу какого-то социал-демократического предприятия. В антракте, улучив минуту, вихрастый парень забрал из кассы театра всю выручку и скрылся. Больше никогда никто его не встречал — ни в жизни, ни в литературе.

Поиски молодых талантов, забота о поддержке нового поколения писателей не покидали Горького до его последних дней, причем он никогда не пытался прививать им свои литературные вкусы и взгляды: он всегда стремился помочь им выявить их собственную индивидуальность. Больше, чем кто-либо другой, он сделал для группы «Серапионовых братьев» (Лев Лунц, Константин Федин, Михаил Зощенко, Михаил Слонимский, Николай Никитин) и для других «попутчиков»: Бориса Пильняка, Всеволода Иванова, Исаака Бабеля. Очень любил Горький Евгения Замятина, Виктора Шкловского, Юрия Олешу и Валентина Катаева.

Были, однако, писатели, вызывавшие в Горьком обратные

чувства. Об Илье Эренбурге Горький выразился так:

— Пенкосниматель.

Горький любил выражаться круто и отчетливо.

Горький об «ударниках» в искусстве:

— Советскому Союзу нужны писатели-ударники. Однако в искусстве «ударность» заключается не в «темпах», а в тщательной выработке качества. «Ударным» произведением искусства следует считать не то, которое быстро к сроку сработано, а то, которое глубоко обдумано и крепко слажено, и пусть оно писалось хоть двадцать лет! Быстрота, немедленность рефлекса нужны, чтобы закричать «ура» или ударить в морду. Но чтобы вбить в человеческий мозг познание, необходимо, кроме таланта, время, терпение, любовь к труду и мастерство.

Вообще говоря, всякое подлинное искусство, и в особенности художественная литература, казались Горькому высшим достижением человеческой культуры.

«Искусство, — говорил Горький, — это красота, которую талант мог создавать даже под деспотическим игом».

И дальше, о Пушкине: «Пушкин был первый, кто поднял значение писателя на такую высоту, которой до него еще никто не сумел достичь».

Горький был прав. Разве еще за столетия до появления авиации художник Леонардо да Винчи не построил уже аэроплан? Разве еще за многие столетия до Леонардо да Винчи неизвестный художник не выдумал прототип парашютиста в образе Икара? А разве очаровательные ангелы не были уже летчиками? Разве Наутилус не совершил уже подводное путешествие на страницах Жюля Верна?

Теперь мы часто читаем в советской прессе, даже в зарубежных русских журналах, что Горький является предтечей и основоположником «социалистического реализма». Это совершенно неверно, и я восстаю против подобной клеветы. Я помню одно издательское собрание, руководимое Горьким, несколько месяцев после Октябрьской революции. Обсуждался вопрос о книжных иллюстрациях. Горький, просматривая имена художников, был категоричен:

— Лучше — самый отъявленный футуризм, чем коммерческий реализм, — заявил он.

В то время (1918–1919) термин «социалистический реализм» еще не существовал. Но в разговорном языке «коммерческий реализм» или — просто — «реалистическая халтура» были его синонимом. Ни в каком случае Горький не мог быть провозгласителем «официальной» формы искусства, выдвинутой государством, капиталистическим или пролетарским.

Приведу еще одно — документальное — доказательство: выдержку из журнала «Дом искусств» (№ 2, Петербург, 1921, стр. 119): «Вступительное слово к циклу лекций, организованных „Всемирной литературой“, произнес М.Горький. В своей речи он отметил тяжелое положение у нас писателей, работающих в области художественного слова, и крупную разницу в отношении к таким писателям на Западе и у нас: в то время как на Западе писателей судят и ценят именно как художников, независимо от их политических взглядов, у нас к писателям подходят не с художественной, а с политической меркой».

Несмотря на то, что творчество Горького было реалистическим, это был реализм индивидуальный, и Горький всегда внимательно и с глубоким интересом следил за формальными исканиями молодых поколений. В главе о Маяковском я говорю о том, как Горький поддержал его на одном из литературных вечеров в «Бродячей собаке» и какую роль сыграла эта поддержка в карьере Маяковского.

Впрочем, уже значительно раньше, в январе 1900 года, Горький писал А.П.Чехову: «Знаете, что Вы делаете? Убиваете реализм… Реализм Вы укокошите. Я этому чрезвычайно рад. Будет уж! Ну его к черту! Право же, настало время нужды в героическом: все хотят возбужденного, яркого, такого, знаете, чтобы не было похоже на жизнь, а было выше ее, лучше, красивее».

Правда, советский «литературный исследователь» Г.Бялый писал по этому поводу, что горьковскую формулу «Вы убиваете реализм» следует понимать как «нечто прямо противоположное тому, что она значит по своему внешнему смыслу». Но причины подобных «исследований» Бялого всем ясны.

Верно и то, что на 1-м Всесоюзном съезде писателей, состоявшемся в Москве в 1934 году, М.Горький, снова вернувшийся в СССР и избранный почетным председателем этого съезда, сказал, что социалистический реализм есть правда жизни, насыщаемая поэзией идеала по мере того, как люди превращают землю в «прекрасное жилище человечества, объединенного в одну семью».

Но, во-первых, фраза Горького не говорит, что «превращение земли в прекрасное жилище человечества» может быть осуществлено только диктатурой коммунистической партии и ее правительства и что искусство, в частности литература, должно непременно «служить агитационно-пропагандным инструментом» этих органов, как это провозглашали Жданов или Сурков.

Во-вторых, Горький произнес свои слова уже в 1934 году, то есть в период развернувшейся диктатуры Сталина, на пороге его

знаменитых кровавых «чисток». Можно было бы обвинить Горького (как и множество других деятелей русской культуры, живших тогда в СССР) в отсутствии мужества, но нельзя принимать эти слова Горького за искреннее выражение его собственных мыслей.

Провозглашенный партией и правительством «социалистический реализм» явился гибелью русского искусства во всех областях и был органически чужд Максиму Горькому. Нельзя забыть, что уже в 1936 году (год смерти Горького) он писал со свойственным ему мужеством: «Наше искусство должно встать выше действительности и возвысить человека над ней, не отрывая его от нее. Это проповедь романтизма? Да» («Советский театр»).

Эти слова странным образом совпадают со словами тургеневского героя Паклина о Нежданове («Новь»): «Знаете, кто он собственно был? — Романтик реализма!»

Был ли Горький членом коммунистической партии? Если и был, то лишь в самые последние годы своей жизни. Впрочем, и в этом я не уверен.

— Я — околопартийный, — любил говорить Горький.

И это было правдой. Он блуждал вокруг партии, то справа от ее прямой линии, то слева, то отставая, то заходя вперед. В политике, как и в личной жизни, он оставался артистом. Обязательная, дисциплинарная зависимость от какой-либо доктрины, догмы была для него неприемлема. Идейную подчиненность он считал оскорблением для человека. Прямую линию он заставлял все время вибрировать, как струну. Своими постоянными отклонениями и амплитудой своих колебаний он стремился сделать прямую линию более человечной.

Но в то же время этот «околопартийный» спутник исключительного качества был для партии чрезвычайно полезен. Благодаря его популярности и его имени Горький оказывал партии значительные услуги. Еще много ранее Октябрьской революции Горький материально поддерживал партию, которая в те времена не обладала большими возможностями, если не считать некоторых вульгарных экспроприаций вроде тех, что производились Сталиным. Горький умел, как никто иной, «вытягивать» деньги у богатых людей для «подбодрения демократов» и «передовых политических организаций», не упоминая, конечно, никогда партию большевиков. Крупные капиталисты, владельцы заводов, либеральные банкиры, польщенные личным знакомством с большим писателем, чувствовали себя не в силах отказать Горькому, который пересылал их деньги Ленину. Когда произошла революция, то эти

наивные благодетели оказались в числе ее первых жертв. Урок, который следовало бы запомнить.

— Что поделаешь! Это называется «ходом истории», — сказал мне Горький, нескрываемо разочарованный.

Горький прожил неровную, напряженную и сложную жизнь. Его искусство было тоже неровным. Он создал «Детство», книгу, которую по праву можно назвать гениальной, но он же написал безвкусного «Буревестника» (что никогда не случалось, например, с Достоевским). К сожалению (такова общая судьба искусства), лучшие вещи Горького далеко не так популярны, как наиболее слабые.

Меня всегда поражало, что при его бурном душевном складе почерк Горького был на редкость ровен, разборчив и каллиграфичен.

— Ничего странного, — признался мне Горький, — это просто из уважения к человеку, который будет читать.

Тайна смерти Горького, настигшей его в СССР в 1936 году, остается еще неразгаданной. Тем более после разоблачений по поводу несуществующих «преступных заговоров» докторов.

По-моему, следует верить свидетельству Льва Троцкого, который прекрасно разбирался в сталинском климате, воцарившемся в СССР, и в частности в Москве.

«Горький, — писал Троцкий, — не был ни конспиратором, ни политиком. Он был добрым и чувствительным стариком, защитником слабых, чувствительным протестантом. Во время голода и двух первых пятилеток, когда всеобщее возмущение угрожало власти, — репрессии превзошли все пределы, — Горький, пользовавшийся влиянием внутри страны и за границей, представлял собой серьезную опасность и в особенности не смог бы вытерпеть ликвидацию старых большевиков, подготовлявшуюся Сталиным. Горький немедленно запротестовал бы, его голос был бы услышан, и сталинские процессы так называемых заговорщиков оказались бы неосуществимыми. Была бы также абсурдной попытка предписать Горькому молчание. Его арест, высылка или открытая ликвидация являлись еще более немыслимыми. Оставалась одна возможность: ускорить его смерть при помощи яда, без пролития крови. Кремлевский диктатор не видел иного выхода».

Я верю также признаниям профессора Плетнева, большого медика, который вместе с некоторыми другими докторами лечил Горького, — признаниям, совпадающим с версией Троцкого:

«Мы лечили Горького от болезни сердца, но он страдал не столько физически, сколько морально: он не переставал терзать себя самоупреками. Ему в Советском Союзе уже нечем было

дышать, он страстно стремился назад, в Италию. На самом деле Горький старался убежать от самого себя, сил для большего протеста у него уже не было. Но недоверчивый деспот в Кремле больше всего боялся открытого выступления знаменитого писателя против режима. И, как всегда, он в нужный ему момент придумал наиболее действенное средство. На этот раз этим средством явилась бонбоньерка, да, красная, светло-розовая бонбоньерка, убранная яркой шелковой лентой. Одним словом — красота, а не бонбоньерка. Я и сейчас ее хорошо помню. Она стояла на ночном столике у кровати Горького, который любил угощать своих посетителей. На этот раз он щедро одарил конфетами двух санитаров, которые при нем работали, и сам он съел несколько конфет. Через час у всех трех начались мучительные желудочные боли; еще через час наступила смерть. Было немедленно произведено вскрытие. Результат? Он соответствовал нашим самым худшим опасениям. Все трое умерли от яда.

Мы, врачи, молчали. Даже тогда, когда из Кремля была продиктована совершенно лживая официальная версия о смерти Горького, мы не противоречили. Но наше молчание нас не спасло. По Москве поползли слухи, шепотки о том, что Горького убили: Сосо его отравил. Эти слухи были очень неприятны Сталину. Нужно было отвлечь внимание народа, отвести его в другую сторону, найти других виновников. Проще всего было, конечно, обвинить в этом преступлении врачей. Врачей бросили в тюрьму по обвинению в отравлении Горького. С какой целью врачи отравили его? Главный вопрос. Ну конечно, по поручению фашистов и капиталистических монополий. Конец? Конец вам известен».

Андре Жид

Профессор Плетнев был присужден к смертной казни, которая была заменена ему двадцатью пятью годами заключения в концентрационном лагере. Там, в лагере Воркуты, в глуши болотистой тундры у Ледовитого океана Плетнев встретил в 1948[8] году, то есть через двенадцать лет после смерти Горького, заключенную Бригитту Герланд, женщину немецкого происхождения, ставшую вскоре фельдшерицей под его начальством в лагерном лазарете. Несколько месяцев спустя Плетнев рассказал ей правду о смерти Горького. Очутившись

снова на свободе и выбравшись из Советского Союза, Бригитта Герланд опубликовала рассказ профессора Плетнева в «Социалистическом вестнике» (Нью-Йорк) в 1954 году, и, конечно, после смерти Плетнева.

Смерть Горького произвела очень сильное впечатление на русских людей. Андре Жид, бывший в Москве в день похорон Горького, писал: «Я видел Красную площадь во время похорон Горького. Я видел бесконечную толпу, медленно следовавшую за катафалком. Молчаливое шествие, мрачное, сосредоточенное. Кем был Горький для всех этих людей? Товарищ? Брат? На всех лицах, даже на лицах самых маленьких детей, можно было прочесть своего рода оцепенение, полное грусти… Скольких из них я хотел прижать к своему сердцу!»

Совершенно очевидно, что Андре Жид преувеличивал. Я не верю, чтобы можно было заметить «оцепенение, полное грусти», на лицах самых маленьких детей, даже на лицах тех из них, которые успели прочесть «Самовар». Видел ли Андре Жид подобное оцепенение, полное грусти, на лицах самых маленьких детей во время похорон Анатоля Франса? А ведь популярность Анатоля Франса была в своей стране не меньшей, чем популярность Горького в России. Анатоль Франс тоже был «попутчиком» интернациональной партии Ленина (и умер в том же году, что и Ленин).

Несмотря, однако, на преувеличение, допущенное Андре Жидом, его свидетельство волнующе показательно и ценно.

Горький был и останется большим писателем, большим и великодушным человеком. Вот почему следует забыть поношение, нанесенное ему Всеволодом Ивановым, который, желая выразить степень своего преклонения перед ушедшим писателем, напечатал (несомненно, против своего сердца) во «Встречах с Горьким»: «Россия дала ему всю силу любви, как она дает ее сегодня Сталину».

Само собой разумеется, эта фраза теперь покойного Иванова была напечатана еще при жизни Сталина.

Один из посетителей Горького в последние годы его жизни спросил его, как бы он определил время, прожитое им в советской России?

Максим Горький ответил:

— Максимально горьким.

Александр Блок

Ранняя юность — это последние классы гимназии и первые годы студенчества.

Первокурсники, второкурсники, мы торопились по вечерам в театр Веры Комиссаржевской смотреть пьесы Метерлинка, Пшибышевского, Гауптмана, Ибсена, Леонида Андреева, Александра Блока… Гимназистом, почти мальчишеского возраста, я увидел там блоковский «Балаганчик», шедший в один вечер с «Чудом святого Антония» Метерлинка в постановке Всеволода Мейерхольда (исполнявшего также роль Пьеро), с музыкой Михаила Кузмина, одного из самых тонких русских поэтов того времени, и в декорациях Сапунова, утонувшего в 1912 году, катаясь на лодке с Михаилом Кузминым по Финскому заливу, против местечка Куоккала.

Театр Комиссаржевской был для нас тогда символом сценических исканий. Светлый, единственный голос актрисы улетал под колосники, унося нас с собою в легчайшей корзинке воздушного шара. Очнувшись при последнем падении занавеса и еще не в силах освободиться от ощущения полета, мы отправлялись из театра гурьбой в подвал к «Черепку», на Литейном проспекте, или к «Соловью», на углу Морской и Гороховой, в пивные — «Северный медведь» или «Северная звезда» — на Песках, на Петербургской стороне, на Васильевском острове, в знаменитую литературную «Вену», на Малой Морской, где Петр Потемкин, поэт-сатириконец, нацарапал на стене:

> В Вене — две девицы.
> Veni, vidi, vici[9].

В подвале «Черепка» лакей, похожий на профессора, скользил на плоских ступнях с подносом от столика к столику. Студенты кричали ему:

— Петражицкий, полдюжины «Старой Баварии»!

— Профессор, копченого угорька! Селедки с луком!

— Слушаюсь, коллега, — отвечал Петражицкий по-университетски.

И вот в отдельном кабинетике с красным диванчиком один из нас, первокурсников, второкурсников, читал вслух стихи Блока. Непременно Блока. Стакан за стаканом, страница за страницей. Окурки в тарелках, чайная колбаса, салат из картошки.

По вечерам над ресторанами
Горячий воздух дик и глух,
И правит окриками пьяными
Весенний и тлетворный дух…

Это — из так знакомой нам «Незнакомки».

Вдали, над пылью переулочной,
Над скукой загородных дач,
Чуть золотится крендель булочной
И раздается детский плач…

Слова у чтеца заплетались от выпитого пива. Петражицкий, с салфеткой на руке, слушал, почтительно отойдя в угол комнаты.

И каждый вечер, в час назначенный
(Иль это только снится мне?),
Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне…

Студенты, всяческие студенты, в Петербурге знали блоковскую «Незнакомку» наизусть. И «девочка» Ванда, что прогуливалась у входа в ресторан «Квисисана», шептала юным прохожим:

— Я уесь Незнакоумка. Хотите ознакоумиться?

«Девочка» Мурка из «Яра», что на Большом проспекте, клянчила:

— Карандашик, угостите Незнакомочку. Я прозябла.

Две «девочки» от одной хозяйки с Подьяческой улицы Сонька и Лайка, одетые как сестры, блуждали по Невскому (от Михайловской улицы до Литейного проспекта и обратно), прикрепив к своим шляпам черные страусовые перья.

— Мы пара Незнакомок, — улыбались они, — можете получить электрический сон наяву. Жалеть не станете, миленький-усатенький (или хорошенький-бритенький, или огурчик с бородкой)…

И перья страуса склоненные
В моем качаются мозгу,
И очи синие, бездонные,
Цветут на дальнем берегу…

В подвале «Черепка» чтение продолжалось до рассвета. Язык повиновался все неохотнее, но за «Незнакомкой» шли другие и еще другие стихи:

Я пригвожден к трактирной стойке.
Я пьян давно. Мне всё равно.
Вон счастие мое — на тройке
В сребристый дым унесено…
…И только сбруя золотая
Всю ночь видна… Всю ночь слышна.
А ты, душа… душа глухая…
Пьяным-пьяна… пьяным-пьяна…

Мы пили и пьянели, читая стихи Блока, как Блок пил и хмелел, создавая их.

Наша первая юность проходила под знаком Блока. Сборники его стихотворений были нашими настольными книгами. «Блоком бредила вся молодежь обеих столиц, — вспоминал Борис Пастернак в „Докторе Живаго“, — Блок — это явление Рождества во всех областях русской жизни, в северном городском быту и в новейшей литературе, под звездным небом современной улицы и вокруг зажженной елки в гостиной нынешнего века…» К какому литературному течению, к какой литературной школе принадлежала поэзия Блока, нас тогда не интересовало: мы ее слушали, она проникала в нас и запоминалась мелодически. Впрочем, Блок сам говорил: «Вначале была музыка. Музыка есть сущность мира. Мир растет в упругих ритмах… Рост мира есть культура. Культура есть музыкальный ритм».

Теории в нашем возрасте были нам еще не по вкусу. Не следует, однако, думать, что мы не были с ними знакомы; но теории, школы, направления, течения представлялись нам в то время не более чем темой для «умных» разговоров. Мы ждали от поэзии другого, и Блок не был для нас случайностью; он был нашим избранником. Мы недолюбливали Бальмонта, называли его «подкрашенным» поэтом. Посмеивались над Зинаидой Гиппиус, потому что она писала от своего имени в мужском роде. Предпочитали мы Брюсова, но он был слишком холоден и академичен, почти так же, как Вячеслав Иванов. Ближе других был Андрей Белый. В Сологубе нам больше нравилась его проза. Городецкого сравнивали с кустарной игрушкой. Тепло прислушивались к Кузмину. Внимательно — к Иннокентию Анненскому. Но избранником был Блок.

Почему именно Блок? Вряд ли мы смогли бы ответить удовлетворительно. Мы сближали Блока скорее с Сервантесом,

чем с символистами. Рождение иллюзий, гибель иллюзий были для нас не символизмом, но жизнью. Вульгарный термин «донкихотство» казался неприменимым к поэтическому образу Дон Кихота. Доре и Домье, его портретисты, несомненно, были бы с нами согласны. Как знать, может быть, крылья ветряных мельниц — действительно не только их крылья? Быть может, кровь — тоже не только кровь? Не писал ли Блок:

Вдруг паяц перегнулся за рампу
И кричит: — Помогите!
Истекаю *я клюквенным соком*!
Забинтован тряпицей!..

«О блоковской „Прекрасной Даме“ много гадали, — писал Гумилев, преступно расстрелянный Гумилев, — хотели видеть в ней то Жену, облеченную в Солнце, то Вечную Женственность, то символ России. Но если поверить, что это просто девушка, в которую впервые был влюблен поэт, то, мне кажется, сам образ, сделавшись ближе, станет еще чудеснее и бесконечно выиграет от этого в художественном отношении».

Такое объяснение казалось нам «упрощенством», но сами мы приблизительно так и верили.

Теории подкрались к нам потом. По счастью, теории вообще приходят с опозданием, особенно — среди самих авторов. Теории раздают этикетки, контролируют и охлаждают вдохновение. Мы применяли к теориям формулу Буало (а может быть — Малерба): «l'ennui naquit un jour de l'uniformit'e»[10]. «Прямая обязанность художника — показывать, а не доказывать», — писал в 1910 году сам Блок, говоря о символизме, сквозь экран которого ему удалось вскоре прорваться. «Пора развязать руки, я больше не школьник. Никаких символизмов больше — один отвечаю за себя», — добавил он спустя три года.

Я упомянул имя Иннокентия Анненского, и мои воспоминания несколько изменили свой путь. Краткая интермедия, которая оторвет нас на минуту от Блока, но приблизит к Петербургскому университету, к которому так близок был Александр Блок, родившийся и проживший первые десять лет в «ректорском доме» этого университета, так как его ректором был в те годы не кто иной, как дед Александра Блока, Андрей Бекетов. Окончив гимназию в 1898 году, Блок поступил студентом в этот университет, на юридический факультет, но в 1901 году перешел на славяно-русское отделение историко-филологического факультета.

Коротенькая интермедия, которую я сейчас расскажу,

показывает, что поэзия не уживается с бюрократизмом и проходит над ним.

В 1906 году (год, в котором были написаны блоковские пьесы: «Король на площади», «Балаганчик», «Незнакомка», «О любви, поэзии и государственной службе»), пятиклассником, я был уволен из казенной гимназии за «политическую неблагонадежность»[11] с волчьим паспортом, то есть без права поступления в другое казенное среднее учебное заведение. Пройдя последние классы в «вольной» частной гимназии Столбцова, я вынужден был держать выпускные экзамены в 1908 году при учебном округе, иначе говоря, в присутствии попечителя учебного округа. Этот пост в Петербурге занимал тогда поэт Иннокентий Анненский. Он терпеливо присутствовал при всех испытаниях по всем предметам (нас было больше сорока учеников). За мои ответы по теоретической арифметике, которую я как-то не заметил в течение учебного года, экзаменаторы присудили мне единицу, что делало невозможным получение аттестата зрелости и переход в высшее учебное заведение, то есть для меня — в Петербургский университет, куда я так стремился, что еще до экзаменов уже приобрел серую студенческую тужурку и, конечно, фуражку.

Но через день подоспел экзамен по латинскому языку. Я увлекался латынью и даже перевел для себя в стихах несколько отрывков из Горация, Овидия, Вергилия. В этом возрасте все пишут стихи. И вот случилось невероятное: на мою долю выпал на экзамене разбор овидиевского «Орфея», принадлежавшего именно к числу этих отрывков. Я читал латинский текст почти наизусть:

> …O positi sub terra numina mundi
> In quem reccidimus, quidquid mortale creamur…

— Переведите, — сказал экзаменатор.

Не осознав того, что я делаю, и глядя на Анненского, присутствие которого меня чрезвычайно волновало, так как я чтил его поэзию, я закрыл книгу и стал читать по памяти мой перевод, отчетливо скандируя гекзаметр:

> В струны ударил Орфей, и его сладкозвучная лира
> Вторила песне со стоном: О боги подземного мира,
> Что уготован для всех, кто б из нас на земле ни родился!
> Можно ль без вымыслов правду поведать? Не с тем
> я спустился
> К вам, чтобы Тартар увидеть. О, нет… Вдохновите же,

Музы!
И не затем, чтобы шею тройную связать у Медузы,
В царство теней я сошел, в этот сумрачный мир
и безликий.
— Долгим и тяжким путем я иду по следам
Эвридики… и т. д.

Когда я прочитал последние строки:

Если ж судьба не вернет ее к жизни, останусь я с нею!
Нет мне отсюда возврата. Так радуйтесь смерти
Орфея! —

экзаменатор недоуменно посмотрел на попечителя учебного округа. Анненский, улыбнувшись впервые за дни экзаменов, произнес, посмотрев на меня:

— Перевод, молодой человек, страдает неточностью: у Овидия, как вы знаете, рифм нет…

Затем, обернувшись к сидевшему рядом с ним директору гимназии, он спросил вполголоса, не тот ли я ученик, который получил единицу по теоретической арифметике? Директор утвердительно кивнул головой.

На другой день директор вызвал меня в свой кабинет.

— Начальник учебного округа, — сказал он, — переделал вчера вашу арифметическую единицу на тройку с минусом, заявив, что математика вам, по-видимому, в жизни не пригодится. Аттестат зрелости вам обеспечен.

Двери университета, о котором я так мечтал, раскрылись передо мной. Но я не догадался даже послать Анненскому благодарственное письмо. На следующий год Анненский умер.

Возвращаюсь к Блоку. Наше студенческое землячество, устраивая благотворительный литературный вечер, решило обратиться к Блоку с просьбой принять в нем участие и прочесть свои произведения. Одним из делегатов к нему был избран я. На следующее утро мы робко позвонили у двери его квартиры, за зданием Сената, почти у самой Невы. Навстречу нам вышел хорошо знакомый нам сомовский рисунок: высокого роста, стройный, Блок был одет в темно-коричневую художническую блузу, из-под которой выступал белый, мягкий отложной воротник рубахи. Несколько удлиненное, спокойное, чисто выбритое лицо, чуть-чуть высокомерный, а может быть, потусторонний взгляд; светлые волосы курчавым полукругом окаймляли высокий лоб. Блок принял нас не сухо, но и не очень

приветливо, внимательно выслушал нас, угостил шоколадными конфетами «Миньон» и без задержки ответил согласием.

О холодном, равнодушном и — порой — высокомерном взгляде Блока говорилось часто. Сам Блок, много лет спустя, сказал мне, смеясь, по этому поводу:

— Имя моего отца — Александр Блок — две начальные буквы алфавита: А и Б. Имя моей матери — Александра Андреевна, урожденная Бекетова: три буквы — А, А и Б. Имя ее отца и моего деда — Андрей Бекетов: А и Б. Мое имя — Александр Александрович Блок — А, А и Б. Я родился и живу в самых первых рядах алфавита, и, может быть, поэтому многие часто считают меня надменным, высокомерным. В поэзии рядом со мной стоит Андрей Белый — А и Б, а также — и даже впереди нас — Анна Андреевна Ахматова — А, А, А. Правда, ее подлинная фамилия — Горенко, но инстинктивно она предпочла букву А и стала Ахматовой. Ее глаза, как и взгляд Андрея Белого, тоже многие считают надменными и ледяными. Но на самом деле это совсем не так.

Благотворительные литературные вечера приняли в ту эпоху (между революцией 1905 года и войной 1914-го) эпидемический характер. Почти полное десятилетие безостановочно, с одной эстрады на другую, с концертов студенческих землячеств (с хоровым пением и клюквенным морсом) — на благотворительные вечера (с танцами, холодным буфетом и водкой) блуждали знаменитые и полузнаменитые писатели и поэты, любимцы публики, читая отрывки из своих произведений, впитывая благоговеющие взоры молодежи, дразня недружелюбие полицейского пристава (присутствие которого было обязательным) и закусывая под «белую головку» в артистической комнате, набитой студенческими тужурками, влюбленными девицами и распорядительскими значками.

На вечере нашего землячества Блок, однако, не появился. Леонид Андреев и Александр Куприн оказались более сговорчивыми и не забыли нас посетить. Это было в 1910 году (год смерти Толстого, Комиссаржевской и Врубеля и первой годовщины со дня смерти Анненского). Почти всегда случалось так, что наиболее желаемые участники, давшие обещание, не являлись: если среди других ждали Брюсова, то приезжал только Александр Рославлев; ждали Андрея Белого — появлялся Яков Годин; ждали Максима Горького, а встречали Скитальца; ждали Мережковского, а получали Дмитрия Цензора; ждали Леонида Андреева, а приходил Евгений Чириков. Но везде и всегда появлялся актер Ходотов, неизменно мелодекламировавший под музыку Вильбушевича брюсовскую «гражданщину» (как мы

называли этого сорта писательство):

— Каменщик, каменщик в фартуке белом,
Что ты там строишь, кому?
— Эй, не мешай нам! Мы заняты делом.
Строим, строим — тюрьму…

Через год я уехал за границу, и мое подлинное знакомство с Блоком произошло лишь много лет спустя. Знакомство, перешедшее скоро в дружбу, носило вполне профессиональный характер. Ни Блок, ни я ни разу не вспомнили о нашей первой встрече.

В центре поэзии, рядом с Блоком и Белым, уже стояли тогда Ахматова, Гумилев, Мандельштам, Есенин. Уже отхлынула в прошлое футуристическая и будетлянская волна (Хлебников, Бурлюк, Олимпов, Северянин, Каменский, Крученых); Маяковский торопливо переодевался в официального барда марксистской революции; уже полным голосом заявили о себе Ходасевич, Георгий Иванов, Адамович…

В августе 1918 года мой гимназический товарищ и одноклассник Самуил Алянский (для меня — Муля), героически ставший в первые месяцы после Октября издателем («Алконост»), предложил мне проиллюстрировать новую поэму Блока «Двенадцать», написанную в январе того же года и уже дважды появившуюся в печати[12]. Я не задумываясь принял предложение, так как еще раньше, читая «Двенадцать», пришел от этой вещи в радостное недоумение:

Гуляет ветер, порхает снег,
Идут двенадцать человек.
Винтовок черные ремни,
Кругом — огни, огни, огни…
В зубах — цыгарка, примят картуз,
На спину б надо бубновый туз!
Свобода, свобода,
Эх, эх, без креста!
Тра-та-та!

Или:

Помнишь, Катя, офицера —
Не ушел он от ножа…
Аль не вспомнила, холера?

Али память не свежа?
Эх, эх, освежи,
Спать с собою положи!

Неужели, спрашивал я себя, то были стихи Александра Блока, поэта, уже начинавшего остывать и уже входившего в читательском сознании в хрестоматию символизма, несмотря на отрыв от него? Поэта, к которому начинали уже приклеивать кличку Цыганский романс? Здесь был новый поэт, новый голос, новая — охальная, хулиганская, ножевая (а не «скифская»), но несомненная поэзия. Бальмонт в 1905 году, тоже взволнованный революцией, писал:

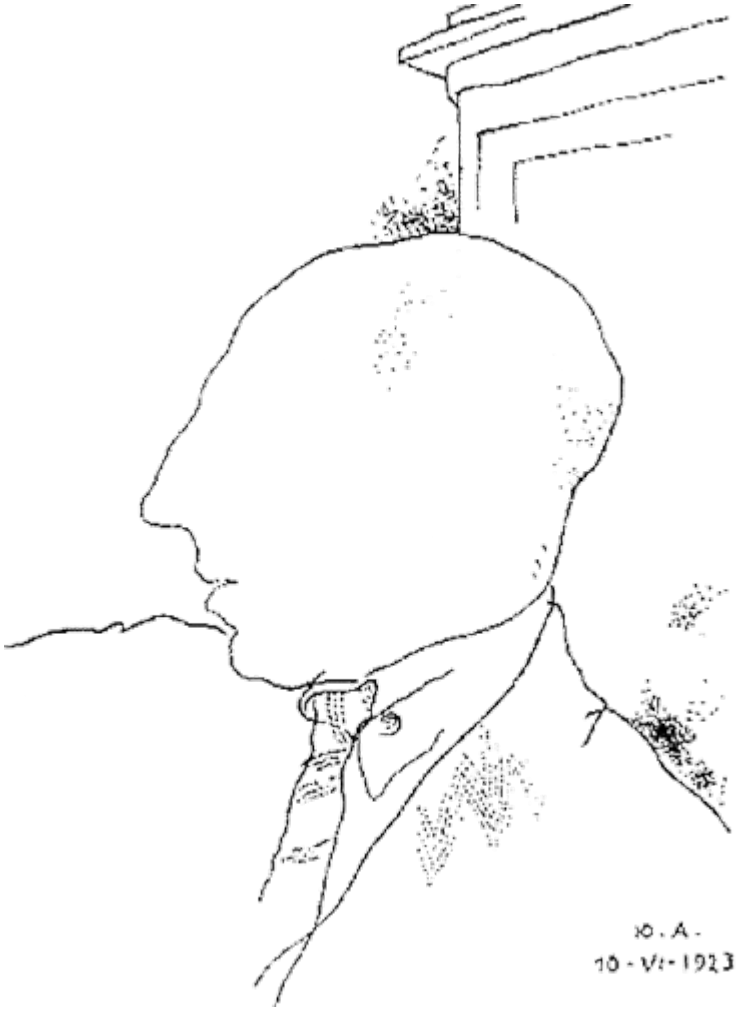
Кто начал царствовать Ходынкой,
Тот кончит, став на эшафот!

Но эти строки нельзя считать за поэзию: это была рифмованная публицистика, «гражданщина». Правда, публицистика Бальмонта оказалась пророческой, так как между эшафотом и белобородовской пулей в затылок разница была только чисто техническая.

Правда и то, что блоковская символика в «Двенадцати» пророческой никак не может быть названа, и — в действительности — «впереди — с кровавым флагом, и за вьюгой невидим, и от пули невредим» шел или, вернее, шли и идут по сей день не блоковский Иисус Христос, а лишь материалистические Ленины, Сталины, Хрущевы. Но от этих достоинств и недостатков публицистика не становится поэзией и поэзия не теряет своей убедительности.

«Улица ворвалась в мастерскую художника, и золотое время одиноких странствий миновало…» — писал Блок. Но «художник должен быть трепетным, зная, что стоит смешение искусства с жизнью, — продолжал он, — нам должно быть памятно и дорого паломничество Синьорелли, который, придя на склоне лет в чужое скалистое Орвьето, смиренно попросил у граждан позволить ему расписать новую капеллу».

Поэма «Двенадцать» была для меня этой свежей росписью только что возникшей революции.



Самуил Алянский

В 1918 году я жил в Москве, Блок — в Питере, и мы не смогли сразу встретиться. Недели через две я послал Алянскому с попутчиком десяток первоначальных набросков. И сейчас, несмотря на то, что люди, цитирующие Блока, приводят обычно его стихи, я воспроизведу здесь его прозу, мне особенно близкую:

«Многоуважаемый Юрий Павлович![13]

Пишу Вам, по возможности, кратко и деловито, потому что Самуил Миронович <Алянский> ждет и завтра должен отправить письмо Вам.

Рисунков к „Двенадцати“ я страшно боялся и даже говорить с Вами боялся. Сейчас, насмотревшись на них, хочу сказать Вам, что разные углы, части, художественные мысли — мне невыразимо близки и дороги, а общее — более чем приемлемо, т. е. просто я ничего подобного не ждал, почти Вас не зная.

Для меня лично всего бесспорнее — убитая Катька (большой рисунок) и пес (отдельно, небольшой рисунок). Эти оба в целом доставляют мне большую артистическую радость, и думаю, если бы мы, столь разные и разных поколений, — говорили с Вами сейчас, — мы многое сумели бы друг другу сказать полусловами. Приходится писать, к сожалению, что гораздо менее убедительно.

Писать приходится вот почему: чем более для меня приемлемо все вместе и чем дороже отдельные части, тем решительнее должен я спорить с двумя вещами, а именно: 1) с Катькой отдельно (с папироской); 2) с Христом.

1) „Катька“ — великолепный рисунок сам по себе, наименее оригинальный вообще, и думаю, что и наиболее „не ваш“. Это не Катька вовсе: Катька — здоровая, толстомордая, страстная, курносая русская девка: свежая, простая, добрая — здорово ругается, проливает слезы над романами, отчаянно целуется; всему этому не противоречит изящество всей середины Вашего большого рисунка (два согнутые пальца руки и окружающее). Хорошо также, что крестик выпал (тоже на большом рисунке). Рот свежий, „масса зубов“, чувственный (на маленьком рисунке он — старый). „Эспри“ погрубее и понелепей (может быть, без бабочки). „Толстомордость“ очень важна (здоровая и чистая, даже — до детскости). Папироски лучше не надо (может быть, она не курит). Я бы сказал, что в маленьком рисунке у Вас неожиданный и нигде больше не повторяющийся неприятный налет „Сатириконства“ (Вам совершенно чуждого)[14].

2) О Христе: Он совсем не такой: маленький, согнулся, как пес сзади, аккуратно несет флаг и *уходит*. „Христос с флагом“ — это ведь „и так и не так“. Знаете ли Вы (у меня — через всю жизнь), что когда флаг бьется под ветром (за дождем или за снегом и *главное* — за ночной темнотой), то под ним мыслится кто-то огромный, как-то к нему относящийся (не держит, не несет, а как — не умею сказать). Вообще, это самое трудное, можно только найти, но сказать я не умею, как, может быть, хуже всего сумел сказать и в „Двенадцати“ (по существу, однако, не отказываюсь, несмотря на все критики).

Если бы из левого верхнего угла „убийства Катьки“ дохнуло густым снегом и сквозь него — Христом, это была бы *исчерпывающая обложка*. Еще так могу сказать.

Теперь еще: у Петьки с ножом хорош *кухонный нож* в руке; но рот опять старый. А на целое я опять смотрел, смотрел и вдруг вспомнил: Христос… Дюрера (т. е. нечто совершенно не относящееся сюда, *постороннее воспоминание*).

Наконец, последнее: мне было бы страшно жалко уменьшать рисунки. Нельзя ли, по-Вашему, напротив, увеличить некоторые и

издать всю книгу в размерах Вашего „убийства Катьки“, которое, по-моему, настолько grand style[15], что может быть увеличено еще хоть до размеров плаката и все-таки не потеряет от того. Об увеличении и уменьшении уже Вам судить.

Вот, кажется, все главное по части „критики“. Мог бы написать еще страниц десять, но тороплюсь. Крепко жму Вашу руку.

Александр Блок.

12 августа 1918 г. Петербург»[16].

Да, я убрал папироску и отыскал новую Катьку, хотя эта тоже курила. Я встретил ее в одном из московских трактиров и срисовал с натуры. Звали ее Дуней, и о Блоке она не слыхала.

Да, я нашел и нового Христа, или, вернее, я убрал совсем Христа, заменив его прозрачным и бесформенным силуэтом, слившимся с флагом. Впрочем, с литературным образом Христа в поэме «Двенадцать» у Блока вообще было много сомнений.

Летом 1919 года Николай Гумилев на докладе о творчестве Блока признался, что конец «Двенадцати» кажется ему искусственно приклеенным, что внезапное появление Христа есть чисто литературный эффект. Блок ответил: «Мне тоже не нравится конец „Двенадцати“. Я хотел бы, чтобы этот конец был иной. Когда я кончил, я сам удивился: почему Христос? Но чем больше я вглядывался, тем яснее я видел Христа. И тогда я записал у себя: *К сожалению, Христос*».

Закончив двадцать рисунков, я приехал с ними в Петербург. Там сразу же произошло мое знакомство с Блоком. Новой критики не последовало, и через полчаса нам уже казалось, будто мы знаем друг друга давным-давно. Комната, книги, письменный стол, какие-то обои. Довольный Алянский. За окнами, «на улицах, плакаты. Бушует ветер. К вечеру ураган (неизменный спутник переворотов)»[17]. Осенний Петербург. Кровь. Пищевые нехватки. Одетый в пиджак, поверх толстой шерстяной фуфайки, Блок говорил, что иллюстрации, в сущности, совсем не иллюстрации, а «параллельный графический текст, рисованный близнец»; что поколение «Мира искусств» не создало ни одного подлинного живописца, но дало плеяду прекрасных иллюстраторов, таких, как Бенуа, Добужинский, Сомов, Бакст, Рерих, Остроумова-Лебедева, Нарбут, Кардовский, Чехонин, Кругликова, Митрохин; что самым плохим иллюстратором был русский Боклевский, прорисовавший «Мертвые души», а самым замечательным — француз Гранвиль, последователи которого еще не успели организоваться; что, к сожалению, у него, у Блока, водки дома нет, но что хорошо бы… И опять о том, что рисунки к «Двенадцати» следует увеличить до плакатного размера. Но

как? Для чего? По какому поводу?

Книга вышла в конце ноября. Она была отпечатана в большом формате; Алянский, без возражений, согласился на дополнительный расход. Он ничего не потерял.

Вскоре поэма Блока приобрела мировую известность и появилась в переводах. На французском языке «Двенадцать» вышли впервые в 1920 году, в издательстве «Cible», с отличными рисунками моего друга Михаила Ларионова и в переводе Сергея Ромова, доверчиво вернувшегося в Москву и вскоре расстрелянного там Сталиным. В 1923 году «Двенадцать» появились в издательстве «Au Sans Pareil», в переводе И.Сидерского и со всеми моими иллюстрациями. Затем, в 1958 году, в издательстве Пьера Сегерса, с двумя моими иллюстрациями и в переводе Габриеля Арута. Наконец, в 1961 году — в издательстве «Галлимар», без иллюстраций, в переводе Кати Грановой, прочитавшей мне его вслух по первой печатной корректуре.

В 1919 году желание Блока исполнилось: не помню, по какому поводу (возможно, что без всякого специального повода) в Москве, в помещении Московского Совета, был устроен литературный вечер, на котором молодой актер Театра имени Комиссаржевской, перешедший впоследствии к Станиславскому, Кторов, читал «Двенадцать», в то время как на огромном экране проектировались волшебным фонарем мои иллюстрации, увеличенные до *плакатных* размеров и даже раскрашенные мною к этому случаю. Припоминаю, как предварительно Кторов тщательно репетировал блоковский текст со мною наедине, так как актеры обычно читают стихи довольно своеобразно. Один посетитель Ясной Поляны сказал как-то Льву Толстому, что приедет к нему в следующий раз со знаменитым актером Орленевым, который-де замечательно читает стихи.

— Но ведь вы знаете, — возразил Толстой, — что я не люблю стихов.

— В том-то и дело! — воскликнул гость. — Орленев так читает стихи, что вы даже и не скажете, что это стихи!

Организатором московского вечера был расторопный и чрезвычайно симпатичный юноша, казавшийся почти подростком, Костя Уманский, о котором его мамаша, весьма буржуазная дама, печаловалась мне:

— Из-за этой противной революции Костя совсем отбился от рук и даже гимназию отказался кончить!

Впоследствии Костя Уманский, с детской готовностью хлопотавший тогда вокруг волшебного фонаря и бесконтрольно чтивший поэзию Блока, сделал блестящую и неожиданную

дипломатическую карьеру: он был назначен послом СССР сначала в Коста-Рику, затем в Мексику и, наконец, в Соединенные Штаты Америки. В 1945 году, однако, переезжая из Мексики в Вашингтон, Костя Уманский погиб в авиационной катастрофе. Виктор Серж (Кибальчич) утверждал, что гибель Уманского была предумышленным убийством.

Мне неизвестно, как проявил себя Уманский на политическом и дипломатическом поприще, но свою любовь к искусству он доказал, выпустив в Мюнхене (изд. Hans Goltz, 1920) книгу о русских художниках «Neue Kunst in Russland»[18], очень толковую, хотя и несколько дилетантскую, где упоминается, между прочим, и о «Двенадцати» Блока.

Со дня моего знакомства с Блоком начинаются наши частые встречи, личные, деловые, «общественные»: у Горького; у А.Н.Тихонова; в издательстве «Всемирная литература»; в театральном отделе Наркомпроса; у М.Ф.Андреевой, жены Горького; в Доме литераторов; в Доме искусств; на театральных премьерах; у друзей; у Алянского; у меня; на диспутах; в часы ночных блужданий; в часы ночных засидок; на пьянках с «самогоном»…

О чем мы говорили с глазу на глаз? О революции? Конечно, и о революции. Был ли автор кровавых «Двенадцати» революционером в привычном, банальном, уличном смысле этого слова? Считал ли он революцию действительным обновлением?

В 1917–1919 годах Блок, несомненно, был захвачен *стихийной* стороной революции. «Мировой пожар» казался ему *целью*, а не этапом. Мировой пожар не был для Блока даже символом разрушения: это был «мировой оркестр народной души». Уличные самосуды представлялись ему более оправданными, чем судебное разбирательство. «Ураган, неизменный спутник переворотов». И снова, и всегда — Музыка. Музыка с большой буквы. «Те, кто исполнен музыкой, услышат вздох всеобщей души, если не сегодня, то завтра», — говорил Блок еще в 1909 году. В 1917 году Блоку почудилось, что он ее услышал. В 1918-м, повторив, что «дух есть музыка», Блок говорил, что «революция есть музыка, которую имеющий уши должен слышать», и заверял интеллигенцию: «Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — *слушайте* революцию». Эта фраза была ровесницей поэмы «Двенадцать».

Впрочем, не только революция, революционный пафос вызывали у Блока ощущение музыки. Самые различные между собой события имели для него «один музыкальный смысл». «Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению, и уверен, что все они вместе всегда создают

единый *музыкальный* напор», — писал Блок.

На «музыкальную» тему о Блоке опубликовано уже большое количество статей. Наиболее давняя и, может быть, лучшая из них принадлежит перу нашего общего товарища, композитора (ему и книги в руки) Артура Лурье: написанная всего три месяца после смерти Блока, она тогда же была прочитана в «Вольфиле» (петербургская «Вольная философская ассоциация»), где Блок читал свои доклады о «Крушении гуманизма» и о «Владимире Соловьеве в наши дни». Статья А.Лурье была напечатана в сборнике «Стрелец» (№ 3, 1922, Петербург).

Владимир Пяст

Лурье писал: «Музыка — родная стихия Александра Блока. С понятием о музыке для Блока связаны высшие духовные основы бытия; правда, он говорит не о музыке в специальном смысле, как о профессиональном искусстве, но всегда только о *духе музыки*, который для него всегда — то, что определяет собой, то, что творит высшую природу нашего сознания и чувствования. Эпитеты „музыкальный“ и „музыкальность“ встречаются у него на каждом шагу. Все то, что находит у Блока *положительную* оценку, то, что он приемлет, он всегда определяет как явления и ценности музыкальные, и обратно: то, что кажется ему отрицательным, ложным, опустошенным, он характеризует как явления антимузыкальные…

„Если же и музыка нас покинет, что будет тогда с нашим миром?“ Если эти слова Гоголя в свое время были воплем предчувствия трагической гибели, грозным предостережением — не стала ли наша действительность страданием и изнеможением в безмузыкальной бытийственности? Не опрокинуты ли мы в самые страшные глубины *безмузыкального сознания*, в глухоту и черноту, в провалы, зиявшие перед русской интеллигенцией?

Последнее событие, имеющее неизмеримый смысл для существа всей русской культуры и для передового русского общества, — событие 7 августа 1921 года — смерть Александра Блока. Вот последнее звено завершенной эпохи, пережитой нами, тот рубеж, на котором мы очутились во все более и более сгущающемся сумраке русской действительности…

Русская революция кончилась со смертью Блока, Блок пламенно верил, что „музыка нас не покинет“, но теперь, когда его с нами нет, мы знаем, что *дух музыки* отлетел от нас, и мы можем следить лишь последние гаснущие огни его… Всякая попытка к индивидуальному исканию *выхода* — останется только попыткой, бесцельной и тщетной… Мы пребываем в безвыходности, в безмузыкальности».

И вот, о той же «музыкальности» — голос с другой стороны баррикады, голос Анатолия Луначарского, который в десятую годовщину смерти Блока, в 1931 году, писал: «Последний поэт-барич мог петь славу даже деревенскому красному петуху, хотя бы горела его собственная усадьба. Бессмысленный и жестокий бунт, сколько бы ужаса ему ни внушал, может быть все же благословен им во имя каких-то совершенно неясных перспектив, во имя какого-то огненного очищения от скверны, достаточно хорошо и близко ему известной. Но революция *пролетарская*, но ее железная революционная законность, ее насквозь ясное просветительство, ее понимание закономерности социальных

явлений, ее крепкий и напряженный труд по составлению нового планового хозяйства — все это никак не могло войти в мозг и сердце последнего *поэта-барича*. Это казалось ему скорее относящимся к области ненавистного буржуазного мира…

Блок развернул в момент физической смерти своего класса максимум революционности, на которую было способно дворянское сознание. Этот максимум оставил тем не менее Блока у порога подлинной революции недоуменным, непонимающим, выключенным из ее подлинного марша, музыкальность которого потому не была им понята, что в ней уже звучали черты великой и разумной организованности, то есть духа, совершенно чуждого прошлому, к которому Блок был прикован всей своей природой».

Но если в первые бешеные годы революции, годы поощряемой животной жестокости, поощряемого массового убийства, всяческого безнаказанного кровопролития и бесчеловечности во имя «блага человечества», в годы поощряемого грабежа и вандализма Блоку чудилась музыка, музыкальность, то для многих из нас (и для меня в том числе) революция тогда была еще только спектаклем, зрелищем. Все страшное, что обрушилось вместе с ней на человеческую жизнь в потрясенной России, казалось нам эпизодом; захватывающим, трудным, может быть — необходимым, даже погибельным, но несмотря на это — не более чем эпизодом. Сегодня нам в этом уже можно сознаться. Мы не бились ни в рядах революции, ни в рядах ее противников. Но мы не были к ней равнодушны: каждое утро в ее первые годы мы ждали новых впечатлений. Мы были, по слову Мих. Осоргина, «свидетелями истории» — впрочем, довольно поверхностными: мы смотрели и слушали, не всматриваясь и не вслушиваясь, как к тому призывал Блок. И мы стали против революции, лишь когда ее бессмысленная, позорная бесчеловечность сделалась для нас очевидностью. Или — в иных случаях — когда революция просто надоела нам, как может надоесть любое слишком затянувшееся зрелище.

Революция превращалась для нас в «окружающую обстановку». Наша внутренняя жизнь по-прежнему была заполнена искусством. Искусство было для нас главным. Но революция социальная, материалистическая хронологически совпала с революцией в искусстве, и это совпадение способствовало ряду недоразумений и даже оказалось для некоторых из нас — художников и поэтов — роковым.

Если революция кончилась для многих из нас, когда ее эксцентричность и наше опасное хождение по проволоке над бездной сделались будничной ежедневностью, — для Блока революция умерла, когда ее стихийность, ее музыка стали

уступать место «административным мероприятиям» власти. Уже в 1919 году «самосуды» перешли в руки состоявших на месячном жалованье членов Чрезвычайных комиссий (Чека, «Чрезвычайка»); «мировой пожар», «мировой оркестр» все заметнее начинали подчиняться коммунистическим пожарным и дирижерам; *преображение* мира стало превращаться в организованное и декретированное *разрушение*. Нет, это было уже не то.

«Не так, товарищ! — обращался Блок к Маяковскому, еще воспевавшему в те годы разрушение. — Не меньше, чем вы, я ненавижу Зимний дворец и музеи (?). Но разрушение так же старо, как строительство, и так же традиционно, как оно. Разрушая постылое, мы так же скучаем и зеваем, как тогда, когда смотрели на эту постройку. Зуб истории гораздо ядовитее, чем вы думаете, проклятья времени не избыть. Ваш крик — все еще крик боли, а не радости. Разрушая, мы все те же рабы старого мира; нарушение традиций — та же традиция… Одни будут строить, другие разрушать, ибо „всему свое время под солнцем“, но все будут рабами, пока не явится *третье*, равно не похожее на строительство и на разрушение».

Этого третьего Блок не дождался. Мы пока еще тоже. Впрочем, может быть, мы его видим: не в консерватизме и не в революции, но — в постоянной эволюции, без разрушений и без убийств…

В последний год его жизни разочарования Блока достигли крайних пределов. В разговорах со мной он не боялся своей искренности:

— Я задыхаюсь, задыхаюсь, задыхаюсь! — повторял он. — И не я один: вы тоже! Мы задыхаемся, мы задохнемся все. Мировая революция превращается в мировую грудную жабу!

Или:

— Опротивела марксистская вонь. Хочу внепрограммно лущить московские семечки, катаясь в гондоле по каналам Венеции. O, Ca d'Oro! O, Ponte dei Sopiri!

Такие фразы не забываются…

Уже в апреле 1920 года Блок писал о «Двенадцати»:

«В январе 1918 года я в последний раз отдался стихии не менее слепо, чем в январе 1907 или в марте 1914. Оттого я и не отрекаюсь от написанного тогда, что оно было написано в согласии со стихией… Те, кто видит в „Двенадцати“ политические стихи, или очень слепы к искусству, или сидят по уши в политической грязи, или одержимы большой злобой…

Было бы неправдой, вместе с тем, отрицать всякое отношение „Двенадцати“ к политике… Поэма написана в ту исключительную и всегда короткую пору, когда проносящийся революционный

циклон производит бурю во всех морях — природы, жизни и искусства; в море человеческой жизни есть такая небольшая заводь, вроде Маркизовой лужи, которая называется политикой… Моря природы, жизни и искусства разбушевались, брызги встали радугою над нами. Я смотрел на радугу, когда писал „Двенадцать“; оттого в поэме осталась капля политики.

Посмотрим, что сделает с этим время… Сам я теперь могу говорить об этом только с иронией…»

Уже почти полные пятьдесят лет, прошедшие со дня написания «Двенадцати», ничуть не состарили поэму: потому что рядом с мертвой Маркизовой лужей тогдашней политики, рядом с задушенной революцией в поэме живет художественная форма…

29 января 1921 года в Доме литераторов уже больной Блок произнес (в речи, посвященной восемьдесят четвертой годовщине смерти Пушкина[19]) следующие слова: «Покой и воля необходимы поэту для освобождения гармонии. Но покой и волю тоже отнимают. Не внешний покой, а творческий. Не ребяческую волю, не свободу либеральничать, а творческую волю — тайную свободу. И поэт умирает, потому что дышать ему уже нечем; жизнь потеряла смысл…

Пускай же остерегутся от худшей клички те чиновники, которые собираются направлять поэзию по каким-то собственным руслам, посягая на ее тайную свободу и препятствуя ей выполнять ее таинственное назначение».

Я осторожно оглянулся в эту минуту на присутствующих: беспокойство отражалось на многих лицах. Но голос Блока был, как обычно, ровен, тих и тверд.

После «Двенадцати» и «Скифов» (обе вещи были написаны в январе 1918 года) Блок как поэт замолчал. В конце июня 1920 года он сам сказал о себе: «Писать стихи забывший Блок».

Поэма «Двенадцать», однако, успела пробить брешь в широкую толпу, ту толпу, которая никогда раньше Блока не читала. Поэму «Двенадцать» эта толпа опознала по слуху, как родственную ей по своей словесной конструкции, словесной фонетике, которую вряд ли можно было тогда назвать «книжной» и которая скорее приближалась к частушечной форме. А.М.Ремизов писал в тот год о Блоке: «Однажды он мне сказал, что слышит музыку и пробует писать. Я понял, он в вихре слов, но каких, я не мог себе представить: революция разнословна… Когда я прочитал „Двенадцать“, меня поразила словесная материя — музыка уличных слов и выражений — подскреб слов, неожиданных у Блока… В „Двенадцати“ всего несколько *книжных* слов! Вот она какая музыка, подумал я. Какая Блоку выпала

удача: по-другому передать улицу я не представляю возможным! Тут Блок оказался на высоте словесного выражения».

Несмотря на наступившее творческое молчание поэта, его популярность, благодаря «уличной» фонетике «Двенадцати», росла со дня на день.

Помню, как по поводу выпуска первого номера «Записок мечтателей» Муля Алянский в начале октября 1919 года устроил у себя на Троицкой улице вечеринку. Присутствовали Блок, Белый, голодный и страдающий одышкой Пяст, Зоргенфрей, кажется Иванов-Разумник, Оленька Глебова-Судейкина[20], еще человек пять…

Муля Алянский собственноручно состряпал громадный форшмак из мерзлой картошки лилового цвета; вместо селедки он размочил в воде вяленую воблу, мяса же не достал вовсе. Форшмак тем не менее удался на славу (последний форшмак, съеденный мною в России), хотя и вышел настолько соленым, что под него можно было выпить небольшое озеро. Муля Алянский «расшибся в доску» и выставил три бутылки аптечного спирта, который и заменил нам озеро, а также и быстро угасавшую печурку, называемую «буржуйкой». Произносились речи, читались стихи (стихи Белого были написаны на синей оберточной бумаге), потом говорили все разом, и наконец случилось так, что почти все заночевали у Алянского, расположившись, не раздеваясь, кто где смог — в столовой на диване, на полу, на составленных стульях, а в спальной, отдельно — Оленька Глебова-Судейкина, на хозяйской кровати. Сон был крепок, от запретного спирта не осталось ни капли, и, когда ближе к утру в сон ворвался стук, проснулись только Алянский и я, так как мы спали в ближайшей к входным дверям комнате. Мы сразу поняли, что двери придется отворить непременно.

— Братская могила! — сказал вошедший комиссар, бросая на стол портфель. — Открыли бы форточку, что ли… Документы в порядке?

Комиссар звенел, бренчал и звякал, несмотря на отсутствие шпор и шапки (кобура не в счет, кобура — до ужаса молчаливая вещь). Комиссар звенел и брякал всем своим существом. Топтались милиционеры.

— Не шумите, товарищи, — произнес Алянский, — там спит Александр Блок.

— Деталь! — ответил комиссар. — Который Блок, настоящий?

— Стопроцентный!

Комиссар осторожно заглянул в соседнюю комнату:

— Этот?

Алянский кивнул головой. Комиссар взял со стула звенящий портфель, смял его, привел к молчанию и, шепнув Алянскому с улыбкой «хрен с вами!», вышел на цыпочках, уводя с собой милиционеров…

Откуда, из каких социальных слоев вышел этот устрашающий «фатальный» ночной комиссар в кожанке? Знал ли он имя Блока только понаслышке, так же как имя Максима Горького, встретив которого, несомненно, встал бы «во фронт»? Или он слышал от соседки портняшки плаксивый рассказ о Катьке, сгоревшей при первой вспышке «мирового пожара»? Или, как и мы все, прочел он в последнем классе «городского училища» «Незнакомку»? Не думаю… Его ржавые волосы, кожаная, казавшаяся клеенчатой фуражка и его снисходительная улыбка, смешанная с презрением (к «интеллигентам»), запомнились у меня до сих пор.

…В предутренний снегопад мы возвращались втроем: Блок, Белый и я. Блок в добротном тулупе. Белый — в чем-то, в тряпочках вокруг шеи, в тряпочках вокруг пояса. Невский проспект. Ложился снег на мостовую, на крылья Казанского собора, на зингеровский глобус ГИЗа. Блок уходил налево по Казанской, Белый продолжал путь к Адмиралтейству, к синему сумраку Александровского сада. На мосту, над каналом — пронзительный снежный ветер, снежный свист раннего утра, едва успевшего поголубеть. Широко расставив ноги, скучающий милиционер с винтовкой через плечо пробивал желтой мочой на голубом снегу автограф: «Вася».

— Чернил! — вскрикнул Белый. — Хоть одну баночку чернил и какой-нибудь обрывок бумаги! Я не умею писать на снегу!

Седые локоны по ветру, сумасшедшие глаза на детском лице, тряпочки: худенький, продрогший памятник у чугунных перил над каналом.

— Проходи, проходи, гражданин, — пробурчал милиционер, застегивая прореху.

Записки мечтателей…

Поэты, мечтатели блуждали в умиравшем Петербурге по улицам, проспектам, ротам, линиям, площадям и переулкам, по торцу, по булыжнику, по снежным сугробам, путями Пушкина, путями Гоголя. Вокруг — ни души. Темнели на домах красные флаги, провалы выбитых окон. Розовела заря на зеленом небе.

Так, во время очередного блуждания (мы были вдвоем) после затянувшегося заседания «репертуарной комиссии» (где одни голосовали за Шекспира, а другие — за Карела Чапека), ранним апрелем 1921 года, Блок, остановившись, сказал просительно:

— Прочитайте мне, если помните, что-нибудь… из Блока: мне кажется, что я уже все забыл.

Я прочел:

Над черной слякотью дороги
Не поднимается туман.
Везут, покряхтывая, дроги
Мой полинялый балаган…
…Тащитесь, траурные клячи!
Актеры, правьте ремесло,
Чтобы от истины ходячей
Всем стало больно и светло!

— Вам нравится? — спросил Блок задумчиво.

— Очень. Как прежде, — ответил я, — а вам?

Блок снова приостановился.

— Мне тоже, — произнес он, — как начинает нравиться все прошлое, когда настоящее отвращает.

И вдруг, изменив голос, он бодро и певуче сказал, почти воскликнул:

— Finito![21] Теперь поговорим о Кукольнике!

Мы рассмеялись. «Почему о Кукольнике?» — хотел я спросить, но не спросил. Впрочем, о Кукольнике мы так и не заговорили. Заговорили о пайках, о жареных рябчиках с брусничным вареньем. Недоедая и питаясь дрянью и гнилью, все много (и почти серьезно) говорили в голодные годы на кулинарные темы. Блок упоминал не только о рябчиках, но даже о лягушечьих лапках. У многих из нас осталась эта привычка. В том числе и у меня.

Самым характерным в нашей жизни времен военного коммунизма было то, что все мы, кроме наших обычных занятий, таскали пайки. Пайков существовало большое разнообразие, надо было только уметь их выуживать. Это называлось «пайколовством».

В декабре 1919 года Александр Блок написал в «Чукоккалу» (альбом Корнея Чуковского) шуточное стихотворение:

Нет, клянусь, довольно Роза[22]
Истощала кошелек!
Верь, безумный, он — не проза,
Свыше данный нам паек!
. . . . . .
Вялой прозой стала роза,
Соловьиный сад поблек,
Пропитанию угроза —
Уж железных нет дорог,

Даже (вследствие мороза?)
Прекращен трамвайный ток,
Ввоза, вывоза, подвоза —
Ни на юг, ни на восток,
В свалку всякого навоза
Превратился городок, —
Где же дальше Совнархоза
Голубой искать цветок?
В этом мире, где так пусто,
Ты ищи его, найди,
И, найдя, зови капустой,
Ежедневно в щи клади,
Не взыщи, что щи не густы —
Будут жиже впереди,
Не ропщи, когда в Прокруста
Превратят — того гляди…
. . . . . .
Имена цветка не громки,
Реквизируют — как раз,
Но носящему котомки
И капуста — ананас.
Как с прекрасной незнакомки,
Он с нее не сводит глаз.
А далекие потомки
И за то похвалят нас,
Что не хрупки мы, не ломки,
Здравствуем и посейчас.
(Да-с.)
Иль стихи мои не громки?
Или плохо рвет постромки
Романтический Пегас,
Запряженный в тарантас?

В области «пайколовства» Блок оказался большим неудачником. В еще худшем положении находились Белый и в особенности Аким Волынский, исхудавший и изнемогший до чрезвычайности и, нищий, приютившийся в «богадельне» Дома искусств, своем последнем земном убежище. А был Волынский в то же время почетным гражданином волшебного города Флоренция (за свои труды о Леонардо да Винчи), города, где, сталкиваясь во время блуждания на площадях, в переулках, на перекрестках — с Леонардо да Винчи, Джотто, Микеланджело, Гирландайо, Верроккьо, Донателло, Челлини, Учелло и с другими

великанами, отнюдь не укрывавшимися в музеях, но оставшимися до наших дней в быту — простыми уличными встречными-поперечными, — Волынский мог бы получать в годы своих советских голодовок удивительный флорентийский бифштекс, болонский эскалоп, прослоенный пармской ветчиной с сыром, и прочие чудеса итальянской кухни за сущие гроши в самых крохотных полуподвальных столовках, даже не заходя ни к знаменитому Доне, ни к «Черной кошке», обосновавшейся на улице Красной (хоть и не имеющей ничего общего с марксизмом-ленинизмом) двери…

Многие из нас, впрочем, не жаловались. Я получал общий гражданский, так называемый *голодный*, паек. Затем «ученый» паек, в качестве профессора Академии художеств. Кроме того, я получал «милицейский» паек за то, что организовал культурно-просветительскую студию для милиционеров, где престарелый сенатор Кони объяснял основы уголовного права, балерина обучала милиционерок пластическим танцам, Максим Горький читал лекции по истории культуры, Корней Чуковский — историю литературы, и Мстислав Добужинский рассказывал о петербургских памятниках искусства и старины, которые питерским милиционерам надлежало охранять. Был в этой «студии» также класс живописи, где преподавал малоизвестный художник Савелий Моисеевич Зейденберг, у которого в течение одного года (1908) обучались живописи Марк Шагал и я, но о чем ни в одной из многочисленных монографий Шагала не упоминается ни одним словом. Я получал еще «усиленный паек Балтфлота», просто так, за дружбу с моряками, и, наконец, самый щедрый паек «матери, кормящей грудью», за то, что в Родильном центре «Капли молока имени Розы Люксембург» читал акушеркам лекции по истории *скульптуры*. Любопытная подробность: акушерки никак не интересовались живописью, их интересовало искусство трехмерное.

В приемной зале Центра висели поучительные афишки (воспоминание, касающееся поэзии):

В бурном жизни кратере
Лучшие друзья младенца —
Это грудь матери
И чистые полотенца.

Крепите жизнь в ребенке:
Меняйте чаще пеленки
И подстилочные клеенки!

Алкоголики и рабы наркотиков!
Вы рождаете идиотиков,
А также — преступников,
Белогвардейскую сволочь и супников!!!

И еще одна, красным карандашом и в прозе: «Подстилочные клеенки в распределителе Центра еще не получены».

Автора стихотворных афишек звали Изюмин; он тоже получал паек «матери, кормящей грудью», но почему-то вскоре повесился.

В культпросвете «Капли молока» (молоко там действительно выдавалось по каплям) сотрудничал также Корней Чуковский. Какие лекции читал он акушеркам и повивальным бабкам, я запамятовал. Но наиболее всего преуспевал в «пайколовстве» молодой поэт Николай Оцуп. Он даже был избран коллективом «Всемирной литературы» заведующим пайковой частью и в этом качестве принес ее сотрудникам немалую пользу.

Пайковые неудачи Блока принимали иногда острый характер, так что его друзья приходили к нему спешно на выручку. Пищевые неурядицы несомненно отразились на его здоровье.

«Записки мечтателей». Их вышло шесть номеров. Вневременный, беспредметный анахронизм. Блок находился в его абстрактном центре…

Разыгралась чтой-то вьюга,
Ой, вьюга, ой, вьюга!
Не видать совсем друг друга
За четыре за шага!
Снег воронкой завился,
Снег столбушкой поднялся…
. . . . . .
…И идут без имени святого
Все двенадцать — вдаль.
Ко всему готовы,
Ничего не жаль…

Жена Блока, Любовь Дмитриевна, была дочерью прославленного химика Дмитрия Ивановича Менделеева, известного также своими монархическими убеждениями. Вскоре после Октябрьской революции его вдова укрылась на юге России, тогда еще не занятом большевиками. В то время имя Менделеева еще не могло уберечь его опустевшую квартиру от конфискации. Я жил с гимназических лет на Петербургской стороне, на углу

Большой Зелениной улицы и Геслеровского переулка. С этой квартирой, принадлежавшей ранее моим родителям, связано у меня много воспоминаний. В 1919 году там скрывался у меня в течение одного месяца Борис Викторович Савинков, автор «Коня бледного» и бывший военный министр Временного правительства Керенского. Портреты Савинкова, отпечатанные на небольших афишках, с обещанием хорошего вознаграждения за его поимку были тогда расклеены советским правительством по всему городу, на улицах и на вокзалах…

В 1919 году жить на этой окраине, у самого Крестовского острова, стало для меня совершенно невозможным. Трамваи не действовали. Извозчиков тоже не было: частники были упразднены, а городские конюшни еще не открылись.

Зная, что я искал себе помещение в центре города, Любовь Дмитриевна Блок предложила мне вселиться в квартиру Менделеева, что я и сделал без излишних промедлений.

Квартира выходила парадным подъездом (впрочем, уже заколоченным наглухо) на Сергиевскую улицу и черным ходом, через двор — на Захарьевскую. О Сергиевской улице, следовательно, пришлось забыть: входили с Захарьевской, через кухню. Из кухни в жилые комнаты вел длиннющий безоконный коридор. Стены зала, рабочего кабинета и коридора были закрыты книжными полками. Но библиотека была не для меня: море книг, на разных языках, по математике, не пригодившейся мне в жизни, по химии, по физике. Энциклопедические словари. Было, правда, несколько разрозненных томов Толстого, Тургенева, Гончарова, «Разбойники» Шиллера, Библия, Евангелие, Жюль Верн, Золя, «Потерянный рай» Мильтона… В зале, на крышке рояля, кипа потрепанных нот и в простенке между книжных полок — какой-то этюд Репина; в кабинете — огромный холст в грузной золотой раме: Менделеев в естественную величину, за лабораторным столом. Портрет этот был всеобще известен, но я, к стыду своему, не помню, кто был его автором: Ярошенко или, быть может, Крамской?[23] Вольтеровское кресло. Статуэтки и фотографические карточки на камине. Тяжелые шторы на окнах, на дверях. Зажиточный буржуазно-барский уют девяностых годов.

Как-то придя ко мне, Блок сказал:

— Я забежал на минутку — к вам и к моей юности…

Поговорив на разные темы, Блок спросил меня мимоходом, не жалею ли я, что покинул Большую Зеленину улицу. Я признался, что чувствую себя гораздо удобнее в квартире Менделеевых.

— А меня все больше и больше тянет на Большую

Зеленину, — ответил Блок и рассказал, что место действия своей драмы «Незнакомка», которую я видел в постановке Мейерхольда в 1914 году в зале Тенишевского училища, было (как выразился Блок) «зарисовано» им на углу Большой Зелениной улицы и Геслеровского переулка.

Впоследствии об этом подробно говорила его тетка, Мария Андреевна Бекетова, писавшая, что обстановка «Незнакомки» «была навеяна скитаниями по глухим улицам Петербургской стороны. Пивная из „Первого видения“ помещалась на углу Геслеровского переулка и Зелениной улицы. Вся обстановка, начиная с кораблей на обоях и кончая действующими лицами, взята с натуры; также и пейзаж „Второго видения“ может быть приурочен к определенному месту Ленинграда: это — мост и аллея, ведущие на Крестовский остров со стороны Большой Зелениной улицы».

Это неожиданное совпадение, я помню, меня очень растрогало. Зеленина улица, трактир, перекрестки, мост, аллея на Крестовский, знакомые мне до мельчайших подробностей, навсегда слились в моем воображении с блоковской пьесой.

Сколько народу перебывало у меня в менделеевской квартире в страшные донэповские годы: от безымянных, пропавших без вести друзей, до будущих лауреатов Сталинской премии. Поэты читали стихи, влюблялись в танцовщиц и в драматических актрис. Впрочем, в них влюблялись и художники: «мирискусники», кубофутуристы, супрематисты, конструктивисты, рисовавшие для получения пайков пропагандные плакаты РОСТА. Оптимисты еще пытались верить в тождественность политической революции с обновлением художественных форм. Скептики уже подготовляли побег за границу. Алхимики, приходившие с бутылками, процеживали политуру сквозь семидневный, черствый и заплесневелый хлеб, приготовляя самогон: эти алхимики назывались «менделеями»…

Михаил Кузьмин

Присев к роялю, Мишенька Кузмин напевал вполголоса под собственный аккомпанемент столь несвоевременные куплеты:

Если завтра будет солнце,
Мы на Фьезоле поедем;
Если завтра будет дождь —
То карету мы наймем.
. . . . . .
Если денег будет много,
Мы закажем серенаду;
Если денег нам не хватит —
Нам из Лондона пришлют.

Если ты меня полюбишь,
Я тебе с восторгом верю;
Если не полюбишь ты —

(Кузмин делал здесь длинную паузу)

То другую мы найдем…

— Крохотное Фьезоле, — сказал Блок, подходя к роялю, — да:

Стучит топор, и с кампанил
К нам флорентийский звон долинный
Плывет, доплыл и разбудил
Сон золотистый и старинный…
Не так же ли стучал топор
В нагорном Фьезоле когда-то,
Когда впервые взор Беато
Флоренцию приметил с гор?

Дорогой Михаил Алексеевич Кузмин, незабываемый друг… Его акварельный портрет моей работы, исполненный в менделеевской квартире в 1919 году, был приобретен Музеем Александра Третьего, переименованным в Русский музей. Где находится теперь этот портрет, мне неизвестно. Может быть, в подвале музея, наказанный за «формализм»[24].

Не могу не привести здесь следующее стихотворение Кузмина, напечатанное в сборнике его поэзии «Вожатый» (изд. «Прометей», С.-Петербург, 1918):

ПСКОВСКИЙ АВГУСТ

Ю.П.Анненкову

Веселушки и плакушки
Мост копытят козами,
А заречные макушки
Леденеют розами.
По пестро-рябым озерцам
Гребенцы наверчены.
Белым, черным, серым перцем
Лодочки наперчены.
Мельниц мелево у кручи
Сухоруко машется.

На березы каплет с тучи
Янтарева кашица.
Надорвясь, вечерня, шмелель, —
Взвякивает узенько.
Белки снедки мелко мелель, —
Тпруси, тпруси, тпрусенька.
Завинти, ветрило, шпонтик, —
Что-нибудь получится!
Всколесила желтый зонтик
На балкон поручица!

1917. Август

Собрания или, вернее, сборища происходили у меня по крайней мере по два, по три раза в неделю: квартира была обширная. И так как я увлекался тогда также и цирком (и даже напечатал в «Жизни искусства» нечто вроде цирковой апологии под названием «Веселый санаторий»), знаменитый клоун Дельвари по-приятельски обучал меня в менделеевской зале хождению на руках…

Потом подошла зима. Топлива не было. Зима разъярялась. Я ложился спать в тулупе и валенках, в барашковой шапке, накрываясь одеялами и коврами. К утру металлический остов кровати, мои брови и ресницы покрывались крепким инеем. Самогонная химия уже не помогала. Водопроводные трубы сначала замерзли, потом полопались. Уборная не действовала. По всяким пустякам приходилось спускаться во двор. Умывание стало редкостью. Я сжег в печи сначала дверь, отделявшую ученый кабинет от прихожей, затем дверь из коридора в кухню. Потом наступила очередь паркетин: я начал с прихожей… Затем мной овладел ужас: еще немного, и мне придется кощунственно сжигать библиотечные полки, если не самые книги. Однажды утром, по сигналу одного из друзей, я в тулупе и в валенках (а может быть, и с менделеевским стеганым одеялом) перекочевал на Кирочную улицу в покинутую квартиру какого-то сбежавшего за границу «свитского» генерала. Менделеевская библиотека была спасена — по крайней мере, с моей стороны.

Это там, в менделеевской квартире, во время ночной засидки Блок читал мне стихи, как будто написанные им для меня.

Ты помнишь? В нашей бухте сонной
Спала зеленая вода,
Когда кильватерной колонной
Вошли военные суда…
. . . . . .

Как мало в этой жизни надо
Нам, детям, — и тебе и мне.
Ведь сердце радоваться радо
И самой малой новизне.
Случайно на ноже карманном
Найди пылинку дальних стран —
И мир опять предстанет странным,
Закутанным в цветной туман!

Почему мне было так близко и так волновало меня это стихотворение? Оно было написано в 1911 году в Абервраке, на севере Бретани. В том же году и в те же месяцы, по случайному совпадению, я тоже жил на севере Бретани, в приморском городке Роскофе, всего за 35 километров от блоковской гаваньки, в которую я заехал как-то раз, но где ни Блока, ни военных кораблей не видал. Париж, Лондон, Канн, столицы, большие курорты принадлежат международному хаосу, общепринятому безличному маршруту. Но столкнуться в безвестном иностранном захолустье — это уже не маршрут, а личный зигзаг судьбы, который часто содержит для многих из нас эмоциональный элемент. Не помню, с чего начался наш разговор, приведший к бретонским воспоминаниям. Я практиковался в роскофской лаборатории экспериментальной зоологии в научной зарисовке невидимого невооруженным глазом мира, просиживая долгие часы над микроскопом, открывшим мне ту «новую реальность», которую я встретил впоследствии на холстах Кандинского и многих других живописцев, претендовавших на изобретение беспредметного искусства. Блок удивленно слушал меня и вдруг спросил, не лежал ли на плоской крыше этой лаборатории гигантский скелет кита?

— Да! — закричал я. — Конечно, лежал!

И я припомнил, что я спал иногда в его челюсти, слишком ясными и звездными ночами, подкладывая под голову мой пиджак. Блок дважды был в Роскофе во время каких-то экскурсий, заходил осматривать аквариумный зал лаборатории и подымался на крышу. Блок добавил, что у него хранится даже открытка с фотографией скелета.

Дружба с загорелыми и заскорузлыми рыбаками в желтых клеенчатых куртках, зеленое море, черные силуэты бретонок в кружевных головных уборах, прибрежные камни и скалы, ночная игра маяков, цокот деревянных сабо… В менделеевской квартире при стеариновом огарке (так как электричество тоже «не действовало») мы были в ту ночь далеко от «революционной

советской действительности». Нас вернули в нее бледные вертикальные полосы рассвета в разрезах оконных штор.

Далекая Бретань (Конец земли — Finistere) предстала для нас в ту ночь «закутанной в цветной туман». Сегодня, в Париже, возникает передо мной в этом цветном тумане далекая Россия, трагический, неповторимый тогдашний Питер…

Там же, на Захарьевской улице, происходил наш спор, когда Блок заговорил о родстве поэзии с музыкой. Я заметил ему, что их сущность, кажущаяся однородной, диаметрально противоположна одна другой. Музыка совершенно интернациональна, наднациональна, общедоступна: она не нуждается даже в переводчике. Поэзия, напротив, глубоко национальна, замкнута в себе и даже не поддается переводу, непереводима.

Блок возразил:

— Но звук скрипки тоже непереложим на звук рояля, флейты, арфы или барабана. Жермен де Сталь уже сто десять лет тому назад, говоря о переводах поэтических произведений, писала, что «une musique composêe pour un instrument, n'est point exêcutêe avec succês sur un instrument d'un autre genre»[25]. Однако, взятые вместе, все эти инструменты составляют оркестр. Непереводимые Пушкин, Байрон, Гейне, Мицкевич, Альфред де Виньи, взятые вместе, представляют собой *эпоху*…

В той же менделеевской квартире мы много беседовали о живописи. Блок с особенной симпатией относился к творчеству Чюрлениса, теперь несправедливо впавшего в забвение. Чюрленис, умерший в 1911 году, был предвозвестником абстрактного искусства и роднил живопись с музыкой. Почти все его картины носили музыкальные названия: «Солнечная соната, анданте», «Весенняя соната, allegro», «Симфония в голубых тонах» и т. п. Те же взгляды высказывал композитор Скрябин, утверждавший, что каждая нота соответствует определенному цвету. Именно эти музыкальные идеи связывали Чюрлениса с Блоком.

Юрий Анненков зимой 1919/20 года в петрограде

Но самым близким Блоку художником был Врубель. В родовом блоковском имении Шахматово в библиотеке висела репродукция «Царевны-Лебедь» Врубеля, и Блок даже посвятил ему стихотворение, написанное, как признавался Блок, под впечатлением живописи Врубеля. В статье «Памяти Врубеля», написанной в 1910 году, Блок говорит: «Небывалый закат озолотил небывалые сине-лиловые горы. Это только наше

название тех преобладающих трех цветов, которые слепили Врубеля всю жизнь и которым нет названия. Эти цвета — лишь обозначение, символ. Вся громада мысли заключена лишь в трех цветах… Ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет… День еще светит на вершинах, но снизу ползет синий мрак ночи. Конечно, ночь побеждает, конечно, сине-лиловые миры рушатся и затопляют окрестность. В этой борьбе золота и синевы совершается обычное — побеждает то, что темное: так было и есть в искусстве, пока искусство *одно*. Но у Врубеля еще брезжит иное, как у всех гениев, ибо они не только художники, но уже пророки. Врубель потрясает нас, ибо в его творчестве мы видели, как синяя ночь медлит и колеблется побеждать, предчувствуя, быть может, свое грядущее поражение… Врубель пришел с безумным, но блаженным лицом, с вестью о том, что в лиловую мировую ночь вкраплено золото ясного вечера: ни день, ни ночь, ни мрак, ни свет»[26].

Но, пожалуй, больше всех художников Блок любил мастеров совсем другой эпохи: Боттичелли и Джованни Беллини.

Блок был очаровательным другом: ровным, открытым и верным. О моих встречах с ним я мог бы написать большую книгу, несмотря на то, что наша дружба длилась всего неполных два года.

В середине 1920 года здоровье Блока ухудшилось. Максим Горький и литературные учреждения хлопотали перед правительством о выдаче больному разрешения на выезд за границу для лечения, ставшего невозможным в обнищавшей России.

У меня сохраняется следующий советский документ тех лет: «Городским врачам, больницам и амбулаториям предписывается относиться к выдаче рецептов с высшей осмотрительностью, указывая в каждом случае имя, фамилию, возраст, адрес и классовое происхождение больного.

Примечание: Доводится до сведения, что йода, йодоформа, ол. рицини, препаратов мышьяка, абсол. спирта, сулемы, брома, хины, опия и его производных (кодеин и пр.), борной кислоты, салицилового натра, аспирина и др. производных салициловой группы, тонина (валерьян. капли, дигиталис и др.), александрийского листа, а также марли, ваты, бинтов и других перевязочных материалов, зубного порошка, туалетного мыла и посуды в городских и коммунальных аптеках в настоящее время не имеется. Граждане должны приносить свою посуду».

Хлопоты оказались тщетными: репутация Блока в большевистских кругах пошатнулась.

Прощальное стихотворение Блока, написанное 29 января 1921 года[27], посвящено Пушкину и озаглавлено: «Пушкинскому

Дому».

Это стихотворение было впервые напечатано с заставкой М.В.Добужинского в журнале «Дом искусств» (№ 2, 1921, Петербург). Вот одно четверостишие:

Пушкин! *Тайную свободу*
Пели мы вослед тебе!
Дай нам руку в непогоду,
Помоги в немой борьбе!

Эти фразы тоже с довольной ясностью вскрывают мысли и чувства Блока.

Последним словом, которое я услышал от Блока накануне его последней поездки в Москву весной 1921 года, было:

— Устал.

В конце июля 1921 года прибежал ко мне Алянский и сообщил, что Блок теряет рассудок и что положение его безнадежно. Седьмого августа Блок скончался. Через час после его смерти пришло разрешение на его выезд за границу.

Говоря со мной однажды о смерти, Блок назвал ее тоже «заграницей», той, «в которую каждый едет без предварительного разрешения». Это звучало не очень ново, но вспомнилось с грустной иронией.

Как отозвалась официальная пресса на смерть Александра Блока? В газете «Правда» от 9 августа 1921 года появилась следующая заметка: «Вчера утром скончался поэт Александр Блок».

Все. Больше — ни одного слова.

Я провел наедине с трупом Блока не менее двух часов в его квартире на Офицерской улице. Сначала я плакал, потом рисовал его портрет.

Перемена была чрезвычайна. Курчавый ореол волос развился и тонкими струйками прилип к голове, ко лбу. Всегда выбритое лицо было завуалировано десятидневной бородой и усами. Перед положением в гроб Блока побрили.

На подушке были вышиты красным две буквы: А.Б. Евгений Замятин писал об этом портрете Блока:

«Блок в гробу… беспощадный лист, потому что это — не портрет мертвого Блока, а портрет смерти вообще — его, ее, вашей смерти, и после этого, пахнущего тлением, лица нельзя уже смотреть ни на одно живое лицо»[28].

Блока хоронили на Смоленском кладбище. Вместе с Алянским и двумя другими друзьями покойного (кто именно — не помню) мы держали канаты, на которых под руководством

профессиональных могильщиков гроб опускался в могилу. Совсем рядом — плачущая Ахматова.

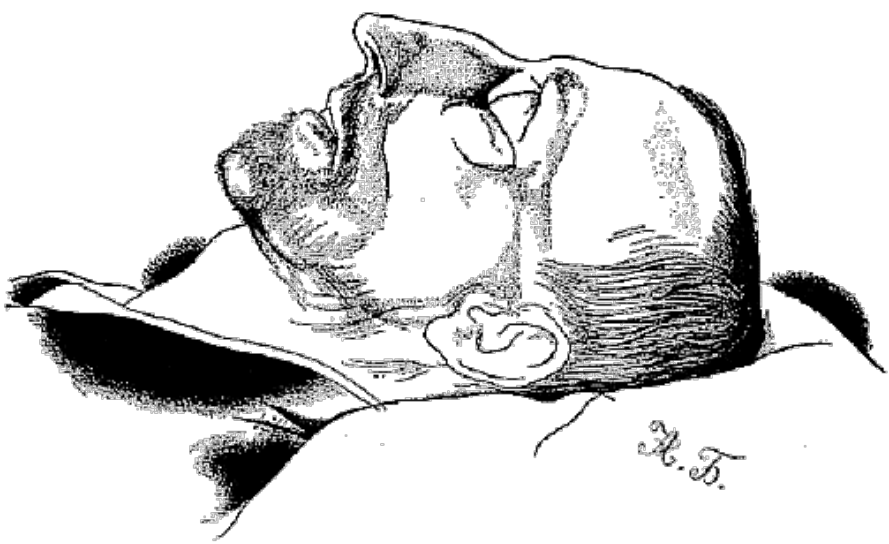
Было ужасно ветрено…И в этом зябком, осеннем питерском ветре жизнь потащила нас дальше: в сумерках того же дня я уже «заседал» в какой-то комиссии «по делам искусств».

Той же тяжелой осенью (смерть Блока, расстрел Гумилева) Ахматова написала:

Принесли мы Смоленской Заступнице,
Принесли Пресвятой Богородице
На руках во гробе серебряном
Наше солнце, в муке погасшее, —
Александра, лебедя чистого.

Несколько лет спустя Нина Берберова опубликовала стихотворение: «8 августа 1921 года». Я запомнил две строфы:

На одеяле первые цветы,
Покой и хлад в полузакрытом взоре,
И женщины увядшие черты,
Немеющей от бедности и горя.
Я помню день, унылый, долгий день,
В передней — плач, на лестнице — смятенье,
И надо всем — нездешней жизни тень,
Как смертный след, исполненный значенья…



Александр Блок в гробу

В 1945 году композитор Николай Черепнин написал для камерного оркестра в несколько инструментов музыку на слова «Двенадцати» Блока. Я впервые слушал ее в 1947 году в Париже, в театре L'Oeuvre, во время музыкального фестиваля Черепнина. Знаменитый актер Пьер Брассёр читал поэму, переведенную на французский язык Габриелем Арутом. Во второй раз я присутствовал при исполнении этого музыкального оформления блоковской поэмы — осенью 1960 года в концертном зале Гаво. Чтецом был Поль-Эмиль Дейбер. Поэма нашла свое звуковое выражение, музыкальный фон, музыкальную глубину. Музыку с большой буквы.

Николай Гумилев

Н.С.Гумилеву
На обложке — набросок лица…
Это все знакомство с тобою.
Но смотрю теперь без конца
На твое лицо дорогое.
Отчего с тех горчайших лет
К этим дням протянуты нити?
Ты всю жизнь — любимый поэт,
Ты всегда и друг, и учитель.
И стихов твоих нежный груз,
Как свечу при жизни несу я.
О тебе — убитом — молюсь.
По тебе, как живом, тоскую.

Нонна Белавина

Оттого я люблю Гумилева,
Что, ошибки и страсти влача,
Был он рыцарем света и слова
И что вера его горяча.

Николай Оцуп

С Николаем Степановичем Гумилевым я встречался сравнительно редко, хотя знал его в течение долгих лет и был с ним в дружбе. Нас разлучила война 1914 года. Героический и искренний патриот, Гумилев сразу же после ее объявления ушел добровольцем в действующую армию и за свое бесстрашие был даже дважды награжден Георгиевским крестом.

Своим характером и своей биографией Гумилев сильно отличался от других русских поэтов его времени. Если, например, Александр Блок, любивший путешествовать, посещал Германию (Бад-Наугейм, Берлин), Италию (Милан, Равенну, Пизу, Флоренцию, Перуджу, Сполетто, Сеттиньяно и столь знакомую мне Венецию), Бельгию, Голландию, Францию (Париж, окрестности Биарица и так близкий мне север Бретани), то Лаперуз, да Гама, Колумб и мечтатель Гумилев, кроме Франции (где он был студентом Сорбонны), Италии (Рим, Неаполь, Болонья, Пиза, Генуя, Падуя, Венеция, Фьезоле…), Англии, Швеции, Норвегии, много странствовал по экзотическим и древним просторам Африки.

Было бы, конечно, легкомысленным предполагать, что любовь к экзотике, к неизведанному, к опасностям оставила Гумилева равнодушным к европейским странам, к Франции, к Италии… В главе об Александре Блоке я уже цитировал стихи Михаила Кузмина и Блока, посвященные Фьезоле. О Фьезоле писал и Гумилев в 1912 году, в поэме «Фра Беато Анжелико»:

На Фьезоле, средь тонких тополей,
Когда горят в траве зеленой маки,
И в глубине готических церквей,
Где мученики спят в прохладной раке, —
На всем, что сделал, мастер мой, печать
Любви земной и простоты смиренной…

Впрочем, побывав в таких местах, нельзя умолчать об этом. Блок писал о Венеции (1909):

Холодный ветер от лагуны,
Гондол безмолвные гроба.
Я в эту ночь — больной и юный —
Простерт у львиного столба.
На башне, с песнию чугунной,
Гиганты бьют полночный час.
Марк утопил в лагуне лунной
Узорный свой иконостас…

О Венеции же Блок говорит в письме к своей матери: «Я здесь очень много воспринял, живя в Венеции уже совершенно как в своем городе, и почти все обычаи, галереи, церкви, море, каналы для меня — свои, как будто я здесь очень давно… Вода вся зеленая. Это все известно из книг, но очень ново, однако — новизной не поражающей, но успокоительной и освежающей».

Гумилев — о Венеции (1912):

…Город, как голос наяды,
В призрачно-светлом былом,
Кружев узорных аркады,
Воды застыли стеклом…
…Лев на колонне, и ярко
Львиные очи горят,
Держит Евангелье Марка,
Как серафимы, крылат…

Здесь Гумилев коснулся Пушкина, написавшего:

Твоим огнем душа палима
Отвергла мрак земных сует,
И внемлет арфе серафима
В священном ужасе поэт…

Но это мое замечание — отнюдь не упрек Гумилеву, а просто — приоткрывшийся закоулок моей памяти.

Теперь Ахматова — о Венеции (1912. В этот год она была женой Гумилева):

Золотая голубятня у воды,
Ласковой и млеюще-зеленой;
Заметает ветерок соленый
Черных лодок узкие следы…
…Как на древнем, выцветшем холсте,
Стынет небо тускло-голубое…
Но не тесно в этой тесноте,
И не душно в сырости и зное.

Африка, однако, захватывала Гумилева более страстно, чем Венеция, чем Фьезоле, чем Европа. Отсюда — его цикл стихотворений «Шатер»: «Красное море», «Египет», «Сахара», «Суэцкий канал», «Судан», «Абиссиния», «Галла», «Сомалийский полуостров», «Либерия», «Мадагаскар», «Замбези», «Дамара», «Экваториальный лес», «Дагомея», «Нигер»…

Но, будучи героем и искателем приключений, Гумилев, может быть — именно поэтому, предвидел и свой трагический конец.

Вспоминаю два его стихотворения:

ЗАБЛУДИВШИЙСЯ ТРАМВАЙ
…В красной рубашке, с лицом, как вымя,
Голову срезал палач и мне,
Она лежала вместе с другими
Здесь, в ящике скользком, на самом дне…

И еще:

РАБОЧИЙ
…Пуля, им отлитая, отыщет

Грудь мою, она пришла за мной.
Упаду, смертельно затоскую,
Прошлое увижу наяву,
Кровь ключом захлещет на сухую,
Пыльную и мятую траву…

Ольга Спесивцева

За участие в мировой войне, а главное — за его любовь к родине большевики, в те годы резко отстранившиеся от нее и проповедовавшие Интернационал, прозвали Гумилева «цепной собакой кровавой монархии». Несмотря на это, Гумилев вернулся после большевистской революции из-за границы, где в тот период

он находился при отряде русских войск во Франции, и прожил первые годы советского режима и гражданской войны в красном Петербурге и даже был близко знаком с некоторыми большевистскими представителями власти. Так, я встречал его у председателя Петросовета (что-то вроде советского петербургского губернатора) молодого Бориса Каплуна[29], где мы порой засиживались вместе с Евгением Замятиным, Всеволодом Мейерхольдом и с молчаливо-мечтательной красавицей, балериной Ольгой Спесивцевой, которой Каплун оказал большую услугу, выдав ей бумаги на выезд за границу, где она вскоре стала первой балериной, «звездой» в театре парижской Оперы. Студент Технологического института, Каплун сделал свою административную карьеру благодаря одной случайности: он был племянником Урицкого (основатель ЧК) и репетитором сына Зиновьева (или — наоборот). К революции он относился без всякого интереса, но очень увлекался вопросами искусства и литературы. В качестве влиятельного партийца Каплун сделал много страшных вещей, но много и очень добрых (я стараюсь быть объективным). Однако, несмотря на это, спасти Гумилева ему не удалось. Что стало впоследствии с Каплуном, мне неизвестно[30].

Я не могу все же не рассказать об одном трагическом дне, проведенном мною в Петербурге с Гумилевым, Каплуном и одной девушкой. Чрезвычайное увеличение смертности петербургских граждан благодаря голоду, всякого рода эпидемиям и отсутствию лечебных средств, а также недостаточное количество гробов, выдававшихся тогда «на прокат» похоронным отделом Петросовета, навели Каплуна на мысль построить первый в России крематорий. Это казалось ему своевременным и прогрессивным. Каплун даже попросил меня нарисовать обложку для «рекламной брошюры», что я и сделал. В этом веселом «проспекте» приводились временные правила о порядке сожжения трупов в «Петроградском государственном крематориуме» и торжественно объявлялось, что «сожженным имеет право быть каждый умерший гражданин».

Борис Каплун вообще отличался своеобразной изобретательностью. Так, в те же годы, он печатно обратился «к целому ряду писателей и драматургов с предложением написать пьесы на тему о продовольственной нужде РСФСР и о необходимости всемирной поддержки голодающих частей республики», добавив, что подобный «план агитации при помощи *театрализации лозунгов Наркомпрода* (Народный комиссариат продовольствия) поможет ему в его продовольственной политике».

Не знаю, помогли ли эти пьесы Наркомпроду (ему помогла щедрая американская организация АРА), но некоторым «драматургам», откликнувшимся на воззвание Каплуна, они принесли несомненную материальную поддержку…

Я не забуду тот морозный день или, вернее, те морозные сумерки 1919 года: было около семи часов вечера. Мы сидели в обширном кабинете Каплуна, в доме бывшего Главного штаба, на площади Зимнего дворца (в будущем — площади Урицкого).

Комната была загромождена всякого рода замочными отмычками, отвертками, ножами, кинжалами, револьверами и иными таинственными орудиями грабежей, взломов и убийств, предметами, которые Каплун старательно собирал для будущего петербургского «музея преступности». В одном углу были сложены винтовки и даже пулемет.

Укутанная в старую шаль поверх потертой шубы, девушка грелась, сидя в кресле у камина, где пылали березовые дрова. У ее ног на плюшевой подушке отдыхал огромный полицейский пес, по-детски ласковый и гостеприимный, счастливо уцелевший в ту эпоху, когда собаки, кошки и даже крысы в Петербурге были уже почти целиком съедены населением. За бутылкой вина, извлеченной из погреба какого-то исчезнувшего крупного буржуя, Гумилев, Каплун и я мирно беседовали об Уитмене, о Киплинге, об Эдгаре По, когда Каплун, взглянув на часы, схватил телефонную трубку и крикнул в нее:

— Машину!

Это был отличный «мерседес», извлеченный из гаража какого-то ликвидированного «крупного капиталиста».

Каплун объяснил нам, что через полчаса должен был состояться в городском морге торжественный выбор покойника для первого пробного сожжения в законченном крематории, и настоял на том, чтобы мы поехали туда вместе с ним. В огромном сарае трупы, прикрытые их лохмотьями, лежали на полу, плечо к плечу, бесконечными тесными рядами. Нас ожидала там дирекция и администрация крематория.

— Выбор предоставляется даме, — любезно заявил Каплун, обратившись к девушке.

Девушка кинула на нас взгляд, полный ужаса, и, сделав несколько робких шагов среди трупов, указала на одного из них (ее рука была, помню, в черной перчатке).

— Бедная, — шепнул мне Гумилев, — этот вечер ей будет, наверное, долго сниться.

На груди избранника лежал кусочек грязного картона с карандашной надписью:

Иван Седякин.

Соц. пол.: Нищий.

— Итак, последний становится первым, — объявил Каплун и, обернувшись к нам, заметил с усмешкой: — В общем, довольно забавный трюк, а?

На возвратном пути, в «мерседесе», девушка неожиданно разрыдалась. Гумилев нежно гладил ладонью ее щеки и бормотал:

— Забудьте, забудьте, забудьте…

Лев Никулин писал о Б.Каплуне в «Записках спутника»: «Читатель и почитатель Ремизова, Сологуба и Белого, он имел большое тяготение к свободным художествам и проявлял это во всех подчиненных ему инстанциях. Что же, это было неплохо, но надо иметь в виду, что в то время, когда, скажем, милиционерши обучались пластике, на Невском лежали неубранные павшие лошади… Чудак и фантазер проявлял неиссякаемую энергию: сегодня открывал Музей петроградской преступности, завтра — школу ритма при ГОРОХР (Городская охрана)… Но задор молодости был простителен — революционная власть родилась три года назад и из детства переходила к отрочеству. Детищем этого неутомимого товарища был *Отель Петросовета*, именно *отель*, а не гостиница или общежитие. Днем дом вымирал, почти все его обитатели приходили только на ночлег. В пятом этаже жил одержимый поэт Василий Князев, в первом — тишайший Ремизов. В третьем — тихая, задумчивая девушка-следователь уголовного розыска. По всем этажам странствовали полуночники в поисках споров, чаю с клюквой и в лучшем случае картофеля…»

Добавлю от себя, что незаметно прошедшего Бориса Гутмановича Каплуна мы не забудем.

В том же году в Доме искусств на Мойке, поздним вечером, Гумилев, говоря о «тяжелой бессмыслице революции», предложил мне «уйти в мир сновидений».

— У нашего Бориса (Б.Каплуна), — сказал Гумилев, — имеется банка с эфиром, конфискованная у какого-то чернобиржевика. Пойдем подышать с нами?

Я был удивлен, но не отказался. От Мойки до площади Зимнего дворца было пять минут ходьбы. Мы поднялись в квартиру Каплуна, где встретили также очень миловидную девушку, имя которой я запамятовал. Гумилев рассказал Каплуну о цели нашего позднего прихода. Каплун улыбнулся.

— А почему бы и нет? Понюхаем!

Девушка тоже согласилась.

Каплун принес из другой комнаты четыре маленьких флакончика, наполненных эфиром. Девушка села в вольтеровское кресло; Гумилев прилег на турецкую оттоманку; Каплун — в

кресло около письменного стола; я сел на диван чиппендейлевского стиля: мебель в кабинете председателя Петросовета была довольно сборная. Все поднесли флакончик к носу. Я — тоже, но «уход в сновидения» меня не привлекал: мне хотелось только увидеть, как это произойдет с другими, и я держал флакончик так же, как другие, но твердо заткнув горлышко пальцем.

Раньше всех и не сказав ни слова уснула девушка, уронив флакон на пол. Каплун, еще почти вполне трезвый, и я уложили девушку на диван.

Федор Сологуб

Гумилев не двигался. Каплун закрыл свой флакончик, сказал, что хочет «заснуть нормальным образом», и, пристально взглянув на Гумилева, пожал мне руку и вышел из кабинета, сказав, что мы можем остаться в нем до утра.

Гумилев лежал с закрытыми глазами, но через несколько минут прошептал, иронически улыбаясь:

— Начинаю грезить… вдыхаю эфир…

Вскоре он действительно стал впадать в бред и произносить какие-то непонятные слова или, вернее, сочетания букв. Мне стало не по себе, и, не тревожа Гумилева, я спустился по лестнице и вышел на площадь, тем более что кабинет Каплуна начал уже заполняться эфирным запахом.

Гумилев очень нравился женщинам: он всегда был элегантен, даже в советскую пору, всегда слегка надменен. Но я никогда не слышал, чтобы он повышал голос. Его надменность была надменностью художника.

«Поэт в минуты творчества должен быть обладателем какого-нибудь ощущения, до него неосознанного и ценного. Это рождает в нем чувство катастрофичности, ему кажется, что он говорит свое последнее и самое главное, без познания чего не стоило на земле и рождаться», — писал Гумилев в заметке, озаглавленной «Читатель», и продолжал: «Это совсем особенное чувство, иногда наполняющее таким трепетом, что оно мешало бы говорить, если не сопутствующее ему чувство *победности*, сознания того, что творишь совершенные сочетания слов, подобные тем, которые некогда воскрешали мертвых, разрушали стены».

О читателе Гумилев писал несколько иначе: «Прежде всего каждый читатель глубоко убежден, что он авторитет; один — потому, что дослужился до чина полковника, другой — потому, что написал книгу о минералогии, третий — потому, что тут и хитрости никакой нет: нравится — значит, хорошо, не нравится — значит, плохо… Картина безотрадная, не правда ли?.. Однако может быть иной читатель, читатель друг… Он переживает творческий миг во всей его остроте… Для него стихотворение дорого во всей его материальной прелести… Прекрасное стихотворение входит в его сознание как непреложный факт, меняет его, определяет его чувства и поступки. Только при условии его существования поэзия выполняет свое мировое назначение облагораживать людскую породу. Такой читатель есть, я, по крайней мере, видел *одного*».

Гумилев был поэтом для поэтов и для подлинных ценителей поэзии, и его роль в развитии русской поэзии (и не только акмеистской) чрезвычайно существенна.

Ближайшими поэтическими спутниками Гумилева были Осип Мандельштам, Георгий Иванов и Анна Ахматова, ставшая женой Гумилева в 1910 году и расставшаяся с ним в 1918 году. Ряд стихотворений в ее первых сборниках («Вечер», 1909–1911, и «Четки», 1912–1914) навеян ее чувствами к Гумилеву…

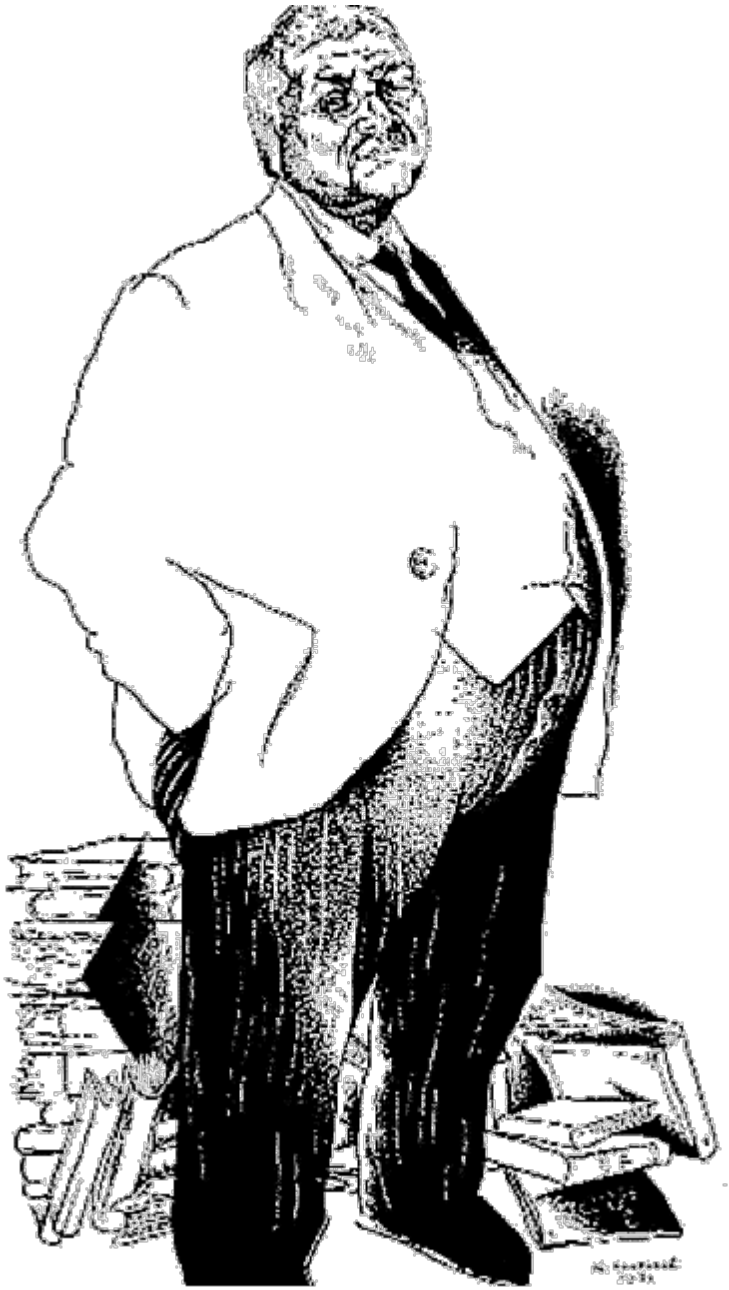
Гумилев учился в Царскосельской гимназии, директором которой был в то время Иннокентий Анненский. Влияние Анненского на ранней поэзии Гумилева очень заметно; сам

Гумилев признавался в этом и посвятил Анненскому несколько стихотворений.

По окончании гимназии Гумилев уехал в Париж, и там в 1908 году вышла книга его стихов «Романтические цветы», посвященная Анне Андреевне Горенко, то есть — Ахматовой.

В 1918 году, разведясь с Ахматовой, Гумилев женился на Анне Николаевне Энгельгард, шутливо прозванной «Anne II», и поселился в Петербурге, на Мойке, в Доме искусств, приютившем уже Акима Волынского, Мариэтту Шагинян, М.Слонимского, иногда — зимой — С.Нельдихена, скрывавшегося там от холода; В. Шкловского и некоторых других представителей литературного мира. В Доме искусств (где была устроена очень дешевая, а в некоторых случаях и бесплатная столовая для деятелей искусства) постоянно происходили литературно-художественные собрания, доклады, прения, споры. Там помещалась также литературная студия, давшая весьма серьезные результаты. Из «класса поэзии», руководимого Гумилевым, вышла среди других Ирина Одоевцева. «Класс художественной прозы», руководимый Евгением Замятиным, сформировал писательскую группу «Серапионовых братьев». При ближайшем участии Гумилева в той же студии возникла организация «Цех поэтов», выпустившая в Петербурге, а затем в Берлине (в издательстве С.Ефрона) несколько сборников поэзии и статей, посвященных поэтическому творчеству. Благодаря энергии Гумилева, Замятина, Чуковского и Горького Дом искусств в короткий срок стал подлинным центром интеллектуально-артистической жизни Петербурга. Там выступали с докладами, с чтениями своих произведений, а также в прениях М.Горький, А.Блок, А.Белый, Н.Гумилев, А.Ахматова, Ф.Сологуб, А.Ремизов, Е.Замятин, Б.Пильняк, М.Кузмин, Александр Бенуа, В.Маяковский, В.Хлебников, О.Мандельштам, С.Есенин, Н.Клюев, В.Пяст, Б.Пастернак (во время редких наездов в Петербург, так же как и А.Мариенгоф), А.Волынский, К.Чуковский, В.Ходасевич, В.Зоргенфрей, С.Нельдихен, П.Щеголев, Г.Адамович, Н.Евреинов, Н.Оцуп, К.Петров-Водкин, Ю.Тынянов, М.Шагинян, М.Зощенко, В.Лидин, Г.Иванов, М.Слонимский, В.Рождественский, меценат и коллекционер Б.Элькан и его жена А.Элькан, Г.Верейский, Н.Радлов, В.Замирайло, Д.Митрохин, Е.Лансере, С.Чехонин, К.Федин, В.Познер, С.Эрнст, А.Чеботаревская-Сологуб, В.Шкловский, Ю.Айхенвальд, И.Одоевцева, Л.Лунц, Н.Никитин, А.Тихонов, А.Кони; профессора: Н.Кареев, И.Гревс и Е.Тарле; Л.Никулин, Лариса Рейснер, А.Горнфельд, Е.Браудо, М.Левберг, Н.Котляревский, Б.Эйхенбаум, А.Руманов, М.Лозинский, М.Зенкевич, Л.Липавский, С.Алянский, Я.Блох, А.Ганзен, В.Азов,

Н.Пунин, я и многие другие.



Павел Щеголев

Кроме того, в Доме искусств периодически устраивались высокого уровня музыкальные вечера и художественные выставки…

Член совета Дома искусств, художник Добужинский,

запечатлел на нескольких прекрасных рисунках двор Дома искусств, двор, в который каждое утро выносился жбан, наполненный разорванными черновиками рукописей обитателей и постоянных посетителей Дома искусств. Мне думается теперь, что гораздо полезнее было бы передавать эти рукописи в Пушкинский Дом Академии наук, чем выбрасывать в сорные ящики.

В 1920 году в Ростове-на-Дону я видел в маленькой и почти нелегальной театральной студии постановку драматической поэмы Гумилева «Гондла», впервые показанной со сцены, действие которой происходит в Исландии в IX веке. Миниатюрный зрительный зал, человек на восемьдесят, и сценка аршина в три, вряд ли превосходившая площадь оттоманки в моем кабинете. Постановка некоего А.Надеждова (о котором я позже никогда и ничего не слышал), а также игра юных актеров, несмотря на нищету предоставленных им технических возможностей, подкупали честностью работы, свежестью и неподдельным горением. Запомнилось имя очаровательной исполнительницы роли Леры: Халаджиева, артистка своеобразная и яркая. Ее дальнейшая судьба мне тоже не знакома. Музыка Н.Хейфеца.

Как зритель, близкий к тайнам сценического воплощения пьес, я, конечно, чувствовал робость движений действующих лиц, боявшихся задеть друг друга, столкнуться друг с другом на крохотном пространстве сценической площадки. Однако поэтическая сущность, поэтическая форма драмы Гумилева были выдвинуты ими с неожиданным мастерством и чуткостью на первый план. В противоположность общепринятому на сцене уничтожению стихотворной фонетики, заменяемой разговорной выразительностью, ростовские студенты ритмически скандировали строфы поэта, где каждое слово, каждая запятая имеют решающее значение.

Вернувшись в Петербург, я с удовольствием рассказал об этом спектакле Гумилеву, который даже не подозревал, что его пьеса была там поставлена на сцене. Тогда же я опубликовал мои краткие впечатления о ростовском вечере в газете «Жизнь искусства», в номере от 21 августа 1920 года.

Вскоре после гибели Гумилева постановка «Гондлы» была повторена на одной из маленьких петербургских сцен, но почти сразу же снята с репертуара: тема о величии духа оказалась в противоречии с большевистско-марксистским материализмом.

У меня сохранилась статья об этом спектакле, подписанная инициалом Т. и напечатанная в «двухнедельном литературно-популярно-научном иллюстрированном журнале „Петербург“»

(№ 2, январь 1922 г.). Я приведу несколько выдержек: «7-го января Государственным Театром Театральная мастерская была поставлена драматическая поэма в 4-х действиях Н.С.Гумилева „Гондла“.

Об этой постановке год тому назад писал Ю.Анненков из Ростова, сейчас мы видим театр в гостях у себя в Петербурге…

Владимир Азов

Театральная мастерская — театр слова. Здесь умеют читать стихи или хотят уметь.

„Гондла“ вещь не драматическая, это именно поэма, лирическая поэма.

Самые места действий не мотивированы, не мотивированы

входы и выходы действующих лиц.

Актерам нечего играть, поза может быть одна: поза произнесения.

Но на сцене звучали стихи, стихи жили на сцене.

Со своеобразной задачей постановки „Гондлы“ Мастерская справилась. Труднее всего было, когда прерывался текст и по ремарке автора шло действие, не сопровождаемое словами, как, например, в конце пьесы, когда вождь ирландцев крестит исландских волков.

Как только на сцене воцарялось молчание, пьеса как бы прерывалась. Самый жест, там, где он был, казался странным и плохо сделанным.

Может быть, впечатлению мешало то, что пьеса шла с двумя знаменами.

Исполнитель роли Гондлы не нуждается в оговорках, его позы произнесения удавались, стихи звучали прекрасно, а образ Гондлы Королевича по праву поэзии весь в стихе.

Наивна и трогательна гордость поэта Лебедя, заклинающего жизнь стихами. К концу вечера спектакль как-то спадал… Я думаю, что это объясняется, кроме случайных причин, и малым мастерством исполнителей…

Громадной заслугой театра является постановка пьесы современного автора.

Мы не избалованы в этом отношении».

Я не сомневаюсь в том, что анонимный автор статьи хотел этим сказать, что громадной заслугой Театральной мастерской явилось мужество показать на сцене пьесу поэта, расстрелянного всего за четыре с половиной месяца до спектакля.

В один из июльских вечеров 1921 года в литературном клубе на Литейном проспекте, в доме Мурузи (где раньше помещалась библиотека Пестовского, отца поэта Владимира Пяста, моего товарища по гимназии), было у меня назначено свидание с Гумилевым. Мы условились, что я сделаю там с него портретный набросок, предназначавшийся для книжки его стихов, которая должна была выйти в издательстве З.И.Гржебина. Гумилев, однако, не пришел, что меня крайне удивило, так как он был чрезвычайно точен и всегда сдерживал свои обещания. На следующий день, утром, зайдя к Гумилеву в Дом искусств, я узнал, что он был накануне арестован. Через несколько недель на облупившихся стенах петербургских улиц появились печатные извещения о состоявшемся 24 августа (семнадцать дней после смерти Александра Блока) расстреле участников «таганцевского заговора» и в их числе поэта Николая Гумилева, обвиненного в составлении и в корректировании контрреволюционных

заговорщицких прокламаций. Еще позже стало известно, что Гумилев на допросе открыто назвал себя монархистом и что он встретил расстрельщиков улыбаясь.

В дополнение я считаю нужным привести свидетельство одного из близких друзей Гумилева, Георгия Иванова, который рисует внутренний облик погибшего поэта: «Он по-настоящему любил и интересовался только одной вещью на свете — поэзией… Люди, близкие к нему, знают, что ничего воинственного, авантюристического в натуре Гумилева не было. В Африке ему было жарко и скучно, на войне мучительно мерзко, в пользу заговора, из-за которого он погиб, он верил очень мало… Он твердо считал, что право называться поэтом принадлежит только тому, кто в любом человеческом деле будет всегда стремиться быть впереди других, кто, глубже других зная человеческие слабости — эгоизм, ничтожество, страх, — должен будет преодолевать в себе ветхого Адама. И от природы робкий, тихий, болезненный, книжный человек, он приказал себе быть охотником на львов, солдатом, награжденным двумя Георгиями, заговорщиком, рискующим жизнью за восстановление монархии, и то же, что со своей жизнью, он проделал над своей поэзией. Мечтательный, грустный лирик, он сломал свой лиризм, сорвал свой не особенно сильный, но необыкновенно чистый голос, желая вернуть поэзии ее прежнее величие и влияние на души — быть звенящим кинжалом, жечь сердца людей».

Вспоминая некоторые интимные беседы с Гумилевым во время наших встреч с глазу на глаз, я должен согласиться с характеристикой, сделанной Георгием Ивановым. И если Николай Оцуп писал, что «в современной русской поэзии только Гумилев может быть назван теоретиком классицизма»; что «акмеист, по Н.Гумилеву, равномерно и наиболее интенсивно напрягает все свои человеческие способности для миропознания» и что «такой художественный темперамент нельзя не признать классическим»; что «вся деятельность Н.Гумилева как теоретика и поэта носит печать классицизма», а также, что «мы находимся в стадии развития классицизма, чему больше других послужил Н.Гумилев», — то лично мне, несмотря на редкое совершенство поэзии Н.Гумилева, ближе всего в ней те стихотворения, которые наиболее далеки от классицизма, а родственны творчеству А.Ахматовой, Г.Иванова, И.Одоевцевой…

Пример:

ТЕЛЕФОН
Неожиданный и смелый
Женский голос в телефоне…

Сколько сладостных гармоний
В этом голосе без тела!
Счастье, шаг твой благосклонный
Не всегда проходит мимо:
Звонче лютни серафима[31]
Ты и в трубке телефонной!

Или:

СОМНЕНИЕ
Вот я один в вечерний тихий час,
Я буду думать лишь о вас, о вас.
Возьмусь за книгу, но прочту: «она»,
И вновь душа пьяна и смятена[32].
Вон там, у клумб, вы мне сказали «да»,
О, это «да» со мною навсегда.
И вдруг сознанье бросит мне в ответ,
Что вас, покорной, не было и нет.
Что ваше «да», ваш трепет у сосны,
Ваш поцелуй — лишь бред весны и сны.

Или стихотворение «Разговор», посвященное Г.Иванову:

Как хорошо теперь сидеть в кафе счастливом,
Где над людской толпой потрескивает газ,
И слушать, светлое потягивая пиво,
Как женщина поет «La p'tite Tonkinoise…»

Но все же рядом с этим и несмотря на утверждение Г.Иванова, что в Африке Гумилеву «было жарко и скучно», нельзя не вспомнить одно из его последних стихотворений, написанное уже через год после возвращения в Советский Союз и напечатанное в посмертном сборнике «К Синей звезде»:

…Ах, бежать бы, скрыться бы, как вору,
В Африку, как прежде, как тогда,
Лечь под царственную сикомору
И не подыматься никогда.

И наконец, еще позже, за месяц до своего расстрела, Гумилев, предчувствуя свой отрыв от земли, но не желая верить в

несуществование после смерти, переходит к «заумному» языку Хлебникова и пишет:

На Венере, ах, на Венере
Нету слов обидных или властных,
Говорят ангелы на Венере
Языком из одних только гласных.
Если скажут еа и аи —
Это радостное обещанье,
Уо, ао — о древнем рае
Золотое воспоминанье.

Читая эти стихи, я вспомнил ночь, проведенную у Каплуна. Кто знает, может быть, в ту ночь Гумилев, побывав «в мире сновидений», видел уже Венеру и слышал ангелов, говоривших только одними гласными?

Анна Ахматова

Туманы, улицы, медные кони,
триумфальные арки подворотен,
Ахматова, матросы и академики,
Нева, перила, безропотные хвосты у
хлебных лавок, шальные пули
бесфонарных ночей — отлагаются в
памяти пластом прошлого, как
любовь, как болезнь, как годы.

Б.Темирязев

Автопортрет, написанный Ахматовой с очень большим сходством в 1913 году:

Анна Ахматова

На шее мелких четок ряд,
В широкой муфте руки прячу,
Глаза рассеянно глядят
И больше никогда не плачут.
И кажется лицо бледней
От лиловеющего шелка,
Почти доходит до бровей
Моя незавитая челка.

И не похожа на полет
Походка медленная эта,
Как будто под ногами плот,
А не квадратики паркета.
И бледный рот слегка разжат,
Неровно трудное дыханье,
И на груди моей дрожат
Цветы небывшего свиданья.

Я встретился впервые с Анной Андреевной в Петербурге, в подвале «Бродячей собаки», в конце 1913 или в начале 1914 года после моего трехлетнего пребывания за границей, где мы, может быть, тоже видели друг друга, не зная об этом. В предисловии («Коротко о себе») к своей книге стихов (1961) Ахматова пишет: «Две весны (1910 и 1911) я провела в Париже, где была свидетельницей первых триумфов русского балета».

В 1911 году я тоже жил в Париже и присутствовал в огромном театре Шатле на триумфальной премьере русского балета Александра Бенуа — Игоря Стравинского — Михаила Фокина «Петрушка» и на других спектаклях дягилевской труппы.

На следующей странице того же предисловия говорится: «Примерно с середины двадцатых годов я начала очень усердно и с большим интересом заниматься архитектурой старого Петербурга».

Это было также и моим увлечением, захватившим меня, когда я был еще подростком. Сестра моего отца моя тетка Анна Анненкова вышла замуж за Николая Воронихина (личный врач императора Александра Третьего), внука Андрея Никифоровича Воронихина, знаменитого русского зодчего, о котором я уже говорил в главе, посвященной Максиму Горькому. С детских лет я любовался в квартире Воронихиных автопортретом их предка, висевшим на стене в просторной зале, и его архитектурными рисунками. Уже в гимназические годы я любил узнавать на улицах строения Бартоломео Растрелли, Доменико Трезини, Джакомо Кваренги, Антонио Ринальди, Карло Росси, Валлена-Деламота, Андреаса Шлютера, Огюста Рикара де Монферрана, Тома де Томона, Воронихина, Баженова, Стасова, Захарова… Петербургская классика.

Вся поэзия Ахматовой напоена петербургским воздухом. Поэзия Петербурга. Понятие трудно определимое. Но мы, петербуржцы, это отчетливо чувствуем.

Вновь Исакий в облаченьи
Из литого серебра.

Стынет в грозном нетерпеньи
Конь Великого Петра.

Или:

Сердце бьется ровно, мерно,
Что мне долгие года!
Ведь под аркой, на Галерной
Наши тени навсегда.
. . . . . .
Ты свободен, я свободна,
Завтра лучше, чем вчера, —
Над Невою темноводной,
Под улыбкою холодной
Императора Петра.
(1913)

Может быть, поэтому Георгий Иванов посвятил Ахматовой стихотворение:

ПЕТР В ГОЛЛАНДИИ
На грубой синеве крутые облака
И парусных снастей над ними лес узорный.
Стучит плетеный хлыст о кожу башмака.
Прищурен глаз. Другой прижат к трубе Подзорной.
Поодаль, в стороне — веселый ротозей,
Спешащий кауфер, гуляющая дама.
А книзу, у воды — таверна «Трех друзей»,
Где стекла пестрые с гербами Амстердама!
Знакомы так и верфь, и кубок костяной
В руках сановника, принесшего напиток,
Что нужно ли читать по небу развитой
Меж труб и гениев колеблющийся свиток?

Петербургские ночи, «Бродячая собака» — ночной кабачок, расписанный Сергеем Судейкиным и посещаемый преимущественно литературно-художественной богемой. Борису Пронину, основателю «Бродячей собаки», следовало бы поставить памятник. Объединить в своем подвальчике на Михайловской площади всю молодую русскую литературу, и в особенности русскую поэзию, в годы, предшествовавшие Первой мировой войне, было, конечно, не легко, и это нужно считать огромной

заслугой.

Я помню, как Александр Блок, Андрей Белый и Валерий Брюсов, вожди символизма, читали там свою поэзию. Я помню, как впервые выступил там перед публикой юный Георгий Иванов, как Николай Евреинов читал и мимировал свои сценические миниатюры; как Велимир Хлебников мычащим голосом провозглашал «заумное»… Николай Гумилев, Владимир Маяковский, Георгий Адамович, Осип Мандельштам, Бенедикт Лившиц, Владимир Пяст, Михаил Кузмин, Константин Олимпов, Игорь Северянин, Сергей Есенин, Федор Сологуб, Василий Каменский, даже — Маринетти, даже Эмиль Верхарн…

Анна Ахматова, застенчивая и элегантно-небрежная красавица, со своей «незавитой челкой», прикрывавшей лоб, и с редкостной грацией полудвижений и полужестов, читала, почти напевая, свои ранние стихи. Я не помню никого другого, кто владел бы таким умением и такой музыкальной тонкостью чтения, какими располагала Ахматова. Пожалуй — Владимир Маяковский. Но если чтение Ахматовой, полное затушеванной напевности ее тихого голоса, было чтением «под сурдинку», то Маяковский скандировал свои поэмы «во весь голос», как он озаглавил одну из самых последних своих вещей, написанную незадолго до самоубийства. Стихи Маяковского тоже нужно было не только читать, но и слушать в исполнении автора. Когда он читал свою поэзию с эстрады или просто в моей комнате, то можно было подумать, что слышишь ритмический грохот заводских машин.

Одно из первых стихотворений Ахматовой, услышанное мной в ее чтении, относилось к Пушкину и к Царскому Селу, где она провела свое детство и юность:

Смуглый отрок бродил по аллеям,
У озерных грустил берегов.
И столетие мы лелеем
Еле слышный шелест шагов.
Иглы сосен густо и колко
Устилают низкие пни…
Здесь лежала его треуголка
И растрепанный том Парни.

Тогда же (а может быть, несколько позже) Ахматова прочла, или напевно прошептала, стихотворение «Вечером»:

…Он мне сказал: «Я верный друг!»
И моего коснулся платья.

Как не похожи на объятья
Прикосновенья этих рук…
…А скорбных скрипок голоса
Поют за стелящимся дымом:
«Благослови же небеса —
Ты первый раз одна с любимым».

Эти строфы говорят о Гумилеве.

И потом — еще одно восьмистишие, посвященное Н.Гумилеву, ее мужу, и написанное в 1912 году:

В ремешках пенал и книги были,
Возвращалась я домой из школы.
Эти липы, верно, не забыли
Нашей встречи, мальчик мой веселый.
Только ставши лебедем надменным,
Изменился серый лебеденок.
А на жизнь мою лучом нетленным
Грусть легла, и голос мой незвонок.

Грусть была действительно наиболее характерным выражением лица Ахматовой. Даже когда она улыбалась. И эта чарующая грусть делала ее лицо особенно красивым. Всякий раз, когда я видел ее, слушал ее чтение или разговаривал с нею, я не мог оторваться от ее лица: глаза, губы, вся ее стройность были тоже символом поэзии.

В «Бродячей собаке» Ахматова прочитала однажды стихотворение, посвященное Александру Блоку (1914):

Я пришла к поэту в гости.
Ровно в полдень, в воскресенье;
Тихо в комнате просторной,
А за окнами мороз…
…Как хозяин молчаливый
Ясно смотрит на меня!
У него глаза такие,
Что запомнить каждый должен;
Мне же лучше, осторожной,
В них и вовсе не глядеть.

Я вспомнил это стихотворение потому, что я тоже был у Блока в этом доме, «у морских ворот Невы», в просторной

комнате, которая навсегда запомнилась.

Приблизительно в то же время (декабрь 1913 г.) А.Блок написал стихотворение:

Анне Ахматовой
«Красота страшна» — Вам скажут, —
Вы накинете лениво
Шаль испанскую на плечи,
Красный розан — в волосах.
«Красота проста» — Вам скажут, —
Пестрой шалью неумело
Вы укроете ребенка,
Красный розан — на полу.
Но, рассеянно внимая
Всем словам, кругом звучащим,
Вы задумаетесь грустно
И твердите про себя:
«Не страшна и не проста я;
Я не так страшна, чтоб просто
Убивать; не так проста я,
Чтоб не знать, как жизнь страшна».

Обмен монологами между двумя крупнейшими поэтами нашей эпохи.

В 1916 году Ахматова послала Блоку одну из своих новых поэм — «У самого моря» — и получила в ответ следующее письмо: «Многоуважаемая Анна Андреевна, хоть мне и очень плохо, ибо я окружен болезнями и заботами, все-таки мне приятно Вам ответить на посылку Вашей поэмы. Во-первых, поэму ужасно хвалили разные люди и по разным причинам, хвалили так, что я вовсе перестал в нее верить. Во-вторых, много я видел сборников стихов авторов *известных* и *неизвестных*: всегда почти — посмотришь, видишь, что, должно быть, очень хорошо пишут, а мне все не нужно, и скучно, так что начинаешь думать, что стихов вообще больше писать не надо; следующая стадия — что стихов я не люблю; следующая — что стихи, вообще, занятие праздное; дальше — начинаешь уже всем об этом говорить громко. Не знаю, испытали ли Вы такие чувства; если да — то знаете, сколько во всем этом больного, лишнего груза.

Прочтя Вашу поэму, я опять почувствовал, что стихи я все равно люблю, что они — не пустяк, и много такого отрадного, *светлого*, как сама поэма. Все это — несмотря на то, что я никогда не перейду через Ваши *вовсе* не знала*, у самого* моря*, самый* нежный*, самый* кроткий (в Четках), постоянные*совсем* (это,

вообще не Ваше, общеженское, всем женщинам этого не прощу). То же *сюжет*: не надо мертвого жениха, не надо кукол, не надо *экзотики*, не надо уравнений с десятью неизвестными; надо еще жестче, неприглядней, больней. — Но все это пустяки, поэма настоящая и Вы — настоящая.

Преданный Вам Ал. Блок».

Пять лет спустя по поводу выхода в свет второго издания «У самого моря» («Алконост», Петербург, 1921) поэтесса Мариэтта Шагинян писала (январь 1922 г.): «Разлука с книгой — как с человеком — испытание. После нее или не узнаешь вовсе, или видишь, что в забытьи — никогда ничего не забывалось, а только врастало в память, входило без имени в судьбу, в развитие вкуса, в язык, даже в веру…

Такая вечно незабываемая и в забытьи животворящая книга — поэма Ахматовой „У самого моря“. Сейчас, когда старые издания исчезли, многие (особенно нынешний, недавно подросший читатель) и вовсе не читали этой поэмы. Для них она будет открытием; для нас — откровением.

Разве не откровение то, что образы и ритм этой вещи, вначале таившие для нас острое, главным образом *эстетическое* очарование, нынче стали вдруг простыми и насущными, как произведения классические? Все в них сгустилось, опростилось, вошло в обращение, стало элементом речи. Ритм, казавшийся изломанным, обнаружил глубочайшее сродство с русскою народною песней. Образы, простота которых в ту пору казалась изысканной (именно изысканной, задуманной), нынче воистину становятся простотою, рисунком верным и вечным по своей абсолютной правде…

Вся поэма кажется вам чудеснейшей раковиной, полной шуму от моря и ветра (и от прилива крови к голове), совсем так, как если бы вы приложили к уху настоящую раковину…

Изысканная петербурженка, питомица когда-то модного акмеизма, такая модная и сама, — она таит под этой личиною чудеснейшую, простейшую, простонародную лирику, воистину простонародную и вечную именно в этом неувядаемом, подпочвенном ее естестве…

Это — не исследование, а только любовная встреча с книгой, — ставшей для меня, сквозь испытание пятилетней разлуки, — неисчерпаемо нужной и близкой.

Из всех ныне живущих русских поэтов Анна Ахматова — самый нужный русский поэт. Мы умеем любить ушедших. *Если бы научились мы беречь и любить живущих!*»

Воспоминаниям об Александре Блоке Ахматова осталась верна до сих пор. Так, в 1944–1960 годах (то есть через двадцать

три — тридцать девять лет после смерти поэта) она посвятила ему три стихотворения:

1
…Там всё теперь сияет, всё в росе,
И небо забирается высоко,
И помнит Рогачевское шоссе
Разбойный посвист молодого Блока…
2
…И ветер с залива. А там, между строк,
Минуя и ахи и охи,
Тебе улыбнется презрительно Блок —
Трагический тенор эпохи.
3
Он прав — опять фонарь, аптека[33],
Нева, безмолвие, гранит…
Как памятник началу века,
Там этот человек стоит…

Ахматова написала свое первое стихотворение, по ее собственному признанию, в одиннадцатилетнем возрасте, в 1900 году. Печататься стала в 1911 году. Через год вышел первый сборник ее стихов «Вечер», принесший ей заслуженную известность. Следующий сборник «Четки» сделал ее славу равной славе Блока, и с этого года (1914) сборники стихов Ахматовой постепенно становятся настольными книгами поколения. «Белая стая», «Подорожник», «Anno Domini».

О сборнике «Anno Domini», вышедшем в 1921 году (изд. «Петрополис», Петербург), замечательно отозвался Виктор Шкловский.

«Это как будто отрывки из дневника, — писал он. — Странно и страшно читать эти записи. Я не могу цитировать в журнале эти стихи.

Мне кажется, что я выдаю чью-то тайну.

Нельзя разлучать этих стихов.

В искусстве рассказывает человек про себя, и страшно это не потому, что страшен человек, а страшно открытие человека…

Нет стыда у искусства…

Почему же поэты могут не стыдиться? Потому, что их дневник, их исповеди превращены в стихи…

Человеческая судьба стала художественным приемом.

Приемом.

Да, приемом.

Это я сейчас перерезаю и перевязываю пуповину рожденного

искусства.

И говорю:

Ты живешь отдельно.

Прославим оторванность искусства от жизни, прославим смелость и мудрость поэтов, знающих, что*жизнь, переходящая в стихи, уже не жизнь*.

Она входит туда по другому отбору.

Так крест распятия был уже не деревом…

Свобода поэзии, отличность понятий, входящих в нее, от тех же понятий до претворения — вот разгадка лирики.

Вот почему прекрасна прекрасная книга Анны Ахматовой и позорна была и будет работа критиков всех времен и народов, разламывающих и разнимающих стихи поэта на признания и свидетельства».

Юный Георгий Иванов — о «Подорожнике» (1921): «Новая книга „Подорожник“ Анны Ахматовой есть как бы антология всего творчества поэта… Вряд ли я ошибусь, предположив, что в „Подорожнике“ собраны стихи, не вошедшие в предыдущие сборники благодаря чрезмерной строгости поэта к самому себе — чрезмерной, так как и среди собранных в „Подорожнике“ есть целый ряд превосходных, которые всеми ценителями поэзии прочтутся с волнением и радостью. Вот одно из них:

Мурка, не ходи, там сыч
На подушке вышит,
Мурка серый, не мурлычь,
Дедушка услышит.
Няня, не горит свеча,
И скребутся мыши.
Я боюсь того сыча,
Для чего он вышит?

Ахматова принадлежит к числу тех немногих поэтов, каждая строчка которых есть драгоценность. „Подорожник“ — это прекрасная и живая книга, которая не только прочтется, но будет неоднократно перечитываться».

Георгий Иванов был прав. Сколько раз я перечитывал «Подорожник», как, впрочем, и другие книги Ахматовой? А детский шепот о сыче и Мурке (записанный поэтессой еще в 1914 году) давным-давно запомнил наизусть.

Печальная красавица, казавшаяся скромной отшельницей, наряженной в модное платье светской прелестницы! Я сделал с Ахматовой в 1921 году два портретных наброска: один — пером, другой — в красках, гуашью. Ахматова позировала мне с

примерной терпеливостью, положив левую руку на грудь. Во время сеанса мы говорили, вероятнее всего, о чем-нибудь весьма невинном, обывательском, о каком-нибудь ни-о-чем. Портрет, сделанный пером, был сначала воспроизведен в книге моих портретов (изд. «Петрополис», Петербург, 1922), затем в 1923 году — во втором издании «Anno Domini». После этого в течение многих лет он воспроизводился во Франции, Германии, Италии, Соединенных Штатах Америки, Аргентине и в других странах. Об этом рисунке Евг. Замятин писал: «Портрет Ахматовой — или, точней: портрет бровей Ахматовой. От них — как облака — легкие, тяжелые тени по лицу, и в них — столько утрат. Они как ключ в музыкальной пьесе: поставлен этот ключ — и слышишь, что говорят глаза, траур волос, черные четки на гребне».

Оригинал этого рисунка принадлежит Я.Н.Блоху, основателю издательства «Петрополис». Второй красочный портрет был впервые воспроизведен во Франции в 1962 году, в журнале «Возрождение». Этот портрет до сих пор висит в Париже, в моем рабочем кабинете.

А.Блоком и Г.Ивановым не исчерпывается список поэтов, посвятивших свои произведения Ахматовой. Н.Гумилев посвятил ей целый сборник. Вот стихотворение Марины Цветаевой:

АХМАТОВОЙ
Кем полосынька твоя
Нынче выжнется?
Чернокосынька моя!
Чернокнижница!..
…Не загладить тех могил
Слезой, славою.
Один заживо ходил —
Как удавленный.
Другой к стеночке пошел
Искать прибыли.
(И гордец же был, сокол!)
Разом выбыли.
Высоко твои братья!
Не докличешься!
Яснооконька моя,
Чернокнижница!..

И еще — цветаевский отрывок из стихов «К Ахматовой»:

…Но вал моей гордыни польской —
Как пал он! — С златозарных гор

Мои стихи — как добровольцы
К тебе стекались под шатер.
Следя полночные наезды,
Бдил добровольческий табун,
Пока беседовали звезды
С Единодержицею струн.

Этот отрывок уже похож на культ…

Несмотря на свою громкую славу и на страшную эпоху войны и революции, поэзия Ахматовой, верной своим чувствам, оставалась по-прежнему интимной, сохраняя аристократическую сдержанность и простоту своих форм. Именно в этом сказывалась гипнотическая сила ее стихов, благодаря чему строфы Ахматовой, услышанные и прочитанные всего один раз, часто сохранялись в памяти на долгое время.

Те же непосредственность, простота, порой — застенчивая шутливость (с грустной улыбкой) и полное отсутствие претенциозности Ахматовой всегда удивляли меня при встречах и беседах с ней.

Ольга Судейкина

В начале двадцатых годов Ахматова жила некоторое время в одной квартире со своей давней подругой Ольгой Афанасьевной Глебовой-Судейкиной, о которой я упоминал в главе об Александре Блоке. Мне известны два стихотворения Ахматовой, посвященные Оленьке Судейкиной:

ГОЛОС ПАМЯТИ
Что ты видишь, тускло на стену смотря,
В час, когда на небе поздняя заря?
Чайку ли на синей скатерти воды,
Или флорентийские сады?..
Иль того ты видишь у своих колен,
Кто для белой смерти твой покинул плен?..
(1913, сборник «Четки»)

Второе стихотворение — без названия:

О.А.Г.-С.
Пророчишь, горькая, и руки уронила,
Прилипла прядь волос к бескровному челу,
И улыбаешься — о, не одну пчелу
Румяная улыбка соблазнила
И бабочку смутила не одну…
(1921, сборник «Anno Domini»)

Как-то раз, после вечера, проведенного во «Всемирной литературе», зябкой ночью поздней осени я провожал Оленьку до ее дома. Пошел дождь, превратившийся в ливень. Подойдя к подъезду, Оленька предложила мне зайти к ней посидеть, так как у меня не было ни зонтика, ни непромокаемого пальто. Было около часа ночи, но я согласился. Оленька провела меня в свою комнату. В другой комнате Ахматова была уже в постели, и я ее не увидел. Мы говорили с полчаса с Судейкиной. Ливень за окном не унимался.

— Ложись на диван, — сказала Оленька, — уйдешь завтра утром, авось подсохнет.

В комнате Судейкиной, кроме ее постели, была еще небольшая оттоманка с подушками. Я снова согласился. Квартира, разумеется, не отапливалась. Не сняв пиджака, я прилег на диван. Оленька подняла с полу небольшой коврик и прикрыла им меня.

— Немножко грязненький, но все же согреет, — добавила она, погасила свет и стала раздеваться, чтобы лечь в свою постель.

Через несколько минут я заснул. Меня разбудил легкий стук в дверь комнаты. Оленька, укутанная одеялами, проснулась тоже. Было светлое утро. Дверь приотворилась, и в комнату вошла Ахматова с подносом, на котором — чашки, липовый чай, непременный сахарин и ломтики черного хлеба. На темном

платье — полосатый передник.

— Принесла ребятишкам покушать, — улыбнулась Ахматова, — потчуйтесь на здоровье!

Все засмеялись. Откинув коврик, я встал с оттоманки и одернул пиджак. Судейкина присела на постели, прикрытая до пояса одеялом. Ливень кончился, сквозь оконные шторки светило солнце. Ахматова поставила поднос на одеяло и села на край кровати. Я придвинул стул, и — втроем — мы весело позавтракали.

Что может быть скромнее и уютнее этой сцены? Я должен сознаться, что липовый чай с сахарином были в тот день для меня много вкуснее, чем самые изысканные блюда где-нибудь в Tour d'Argent или у Максима (что подтверждает очень модную в те годы теорию относительности Эйнштейна).

В сталинский период, в тридцатых годах, Ахматова, подобно Пастернаку и ряду других художников пера, вынуждена была как поэт умолкнуть и заняться другими вещами. Но в так называемые «патриотические» годы Второй мировой войны, прозванной «Отечественной», восстановившей (по приказу коммунистического интернационала) военные чины, погоны, эполеты, народившей маршалов и вернувшей к жизни раздавленный термин «Родина», — поэзия Ахматовой вновь зазвучала. По окончании войны, в первых числах августа 1946 года, приезжали в Париж Илья Эренбург и Константин Симонов. Русские писатели, жившие в Париже, устроили для советских гостей дружеский прием в квартире Аркадия Руманова. Встречи с советскими приезжими меня всегда интересуют, и я тоже пришел на этот вечер. Говоря о литературной жизни в Советском Союзе, Эренбург рассказал, между прочим, о первом выступлении Ахматовой после ее возрождения. Это произошло в Москве, в Колонном зале Дома союзов (где в 1924 году состоялись траурные церемонии вокруг трупа Ленина). Когда Ахматова появилась на эстраде, то все присутствовавшие в зале (их было около трех тысяч человек) встали и стоя прослушали все ее стихотворения, после чего бурным аплодисментам не было конца. Эренбург рассказывал об этом весьма торжественно, желая показать «либеральность» советского режима.

В поздний час, уходя с нашего приема, Эренбург и я условились встретиться через два дня в его отеле, на улице Бак. По случайному совпадению накануне этой встречи я прочел в какой-то советской газете (вероятно, в «Правде») извещение о том, что поэзия Ахматовой была снова резко осуждена Постановлением ЦК ВКП(б) от 14 августа, вновь прекращена печатанием и что Ахматова исключена из Союза писателей СССР.

Вот текст этого «постановления», который я выписал из сборника «Советский театр и современность», изданного в Москве в 1947 году: «Журнал „Звезда“ всячески популяризирует произведения писательницы Ахматовой, литературная и общественно-политическая физиономия которой давным-давно известна советской общественности. Ахматова является типичной представительницей чуждой нашему народу пустой безыдейной поэзии. Ее стихотворения, пропитанные духом пессимизма и упадничества, выражающие вкусы старой салонной поэзии, застывшей на позициях буржуазно-аристократического эстетства и декадентства, — *искусства для искусства*, не желающей идти в ногу со своим народом, наносят вред делу воспитания нашей молодежи и не могут быть терпимы в советской литературе. Предоставление Ахматовой активной роли в журнале, несомненно, внесло элементы идейного разброда и дезорганизации в среду ленинградских писателей…

ЦК отмечает, что особенно плохо ведется журнал „Ленинград“, который постоянно предоставлял свои страницы для пустых и аполитичных стихотворений Ахматовой…

ЦК устанавливает, что Правление Союза советских писателей и, в частности, его председатель т. Тихонов не только не вели борьбы с вредными влияниями Ахматовой, но даже попустительствовали проникновению в журналы чуждых советской литературе тенденций и нравов…

ЦК ВКП(б) постановляет: прекратить доступ в журнал произведений Ахматовой»[34].

Не больше и не меньше. Впрочем, нет: больше, так как в том же сборнике помещен текст доклада Андрея Жданова на ту же тему: «О литературном *творчестве* Анны Ахматовой. Ее произведения за последнее время появляются в ленинградских журналах в порядке*расширенного воспроизводства*. Это так же удивительно и противоестественно, как если бы кто-либо сейчас стал переиздавать произведения Мережковского, Вячеслава Иванова, Михаила Кузмина, Андрея Белого, Зинаиды Гиппиус, Федора Сологуба, Зиновьевой-Аннибал и т. д. и т. п., т. е. всех тех, кого наша передовая общественность и литература всегда считали представителями реакционного мракобесия и ренегатства в политике и искусстве…

Анна Ахматова является одним из представителей этого безыдейного реакционного литературного болота. Она принадлежит к так называемой литературной группе акмеистов, вышедших в свое время из рядов символистов, и является одним из знаменосцев пустой, безыдейной, аристократически-салонной поэзии, абсолютно чуждой советской литературе. Акмеисты

представляли из себя крайне индивидуалистическое направление в искусстве. Они проповедовали теорию *искусства для искусства, красоты ради красоты*, знать ничего не хотели о народе, о его нуждах и интересах, об общественной жизни…

Тематика Ахматовой насквозь индивидуалистическая. До убожества ограничен диапазон ее поэзии — поэзии взбесившейся барыньки, мечущейся между будуаром и молельной. Основное у нее — это любовно-эротические мотивы, переплетенные с мотивами грусти, тоски, смерти, мистики, обреченности. Чувство обреченности — чувство, понятное для общественного сознания вымирающей группы, — мрачные тона предсмертной безнадежности, мистические переживания пополам с эротикой — таков духовный мир Ахматовой, одного из осколков безвозвратно канувшего в вечность мира старой дворянской культуры, *добрых старых екатерининских времен*. Не то монахиня, не то блудница, а вернее блудница и монахиня, у которой блуд смешан с молитвой.

Но клянусь тебе ангельским садом,
Чудотворной иконой клянусь
И ночей наших пламенным чадом…
(Ахматова, „Anno Domini“)

Такова Ахматова с ее маленькой, узкой личной жизнью, ничтожной и религиозно-мистической эротикой.

Ахматовская поэзия совершенно далека от народа. Это — поэзия десяти тысяч верхних слоев старой дворянской России, обреченных, которым ничего уже не оставалось, как только вздыхать по *доброму старому времени*. Помещичьи усадьбы екатерининских времен с вековыми липовыми аллеями, фонтанами, статуями и каменными арками, оранжереями, любовными беседками и обветшалыми гербами на воротах. Дворянский Петербург; Царское Село; вокзал в Павловске и прочие реликвии дворянской культуры. Все это кануло в невозвратное прошлое! „Все расхищено, предано, продано“ — так пишет Ахматова…

Почему вдруг понадобилось популяризировать поэзию Ахматовой? Какое она имеет отношение к нам, советским людям? Почему нужно предоставлять литературную трибуну всем этим упадочным и глубоко чуждым нам литературным направлениям?..

И вдруг на двадцать девятом году социалистической революции появляются вновь на сцену некоторые музейные редкости из мира теней и начинают поучать нашу молодежь, как нужно жить. Перед Ахматовой широко раскрывают ворота

ленинградского журнала, и ей свободно предоставляется отравлять сознание молодежи тлетворным духом своей поэзии.

В журнале „Ленинград“, в одном из номеров, опубликовано нечто вроде сводки произведений Ахматовой, написанных в период с 1909 по 1944 год. Там наряду с прочим хламом есть одно стихотворение, написанное в эвакуации во время Великой Отечественной войны. В этом стихотворении она пишет о своем одиночестве, которое она вынуждена делить с черным котом. Смотрит на нее черный кот, как глаз столетия. Тема не новая. О черном коте Ахматова писала и в 1909 году. Настроения одиночества и безысходности, чуждые советской литературе, связывают весь исторический путь *творчества* Ахматовой.

Что общего между этой поэзией, интересами нашего народа и государства? Ровным счетом ничего. Творчество Ахматовой — дело далекого прошлого; оно чуждо современной советской действительности и не может быть терпимо на страницах наших журналов… Что поучительного могут дать произведения Ахматовой нашей молодежи? Ничего, кроме вреда. Эти произведения могут только посеять уныние, упадок духа, пессимизм, стремление уйти от насущных вопросов общественной жизни, отойти от широкой дороги общественной жизни и деятельности в узенький мирок личных переживаний. Как можно отдать в ее руки воспитание нашей молодежи?! А между тем Ахматову с большой готовностью печатали то в „Звезде“, то в „Ленинграде“, да еще отдельными сборниками издавали. Это грубая политическая ошибка…

Возьмите далее тему о советской женщине. Разве можно культивировать среди советских читателей и читательниц присущие Ахматовой постыдные взгляды на роль и призвание женщины, не давая истинно правдивого представления о современной советской женщине вообще, о ленинградской девушке и женщине-героине, в частности, которые вынесли на своих плечах огромные трудности военных лет, самоотверженно трудятся ныне над разрешением трудных задач восстановления хозяйства?..

Все мы любим Ленинград, все мы любим нашу ленинградскую партийную организацию как один из передовых отрядов нашей партии. В Ленинграде не должно быть прибежища для разных примазавшихся литературных проходимцев, которые хотят использовать Ленинград в своих целях. Для Ахматовой и подобных Ленинград советский не дорог. Они хотят видеть в нем олицетворение иных общественно-политических порядков и иной идеологии. Старый Петербург, Медный Всадник как образ этого старого Петербурга — вот что маячит перед их глазами. А мы

любим Ленинград советский, Ленинград как передовой центр советской культуры».

Приведенный выше текст постановления ЦК ВКП(б) был, в частности, опубликован полностью в Москве, в журнале[35] «Культура и жизнь», № 6, от 20 августа 1946 года. Полный текст доклада А.Жданова — в том же журнале, в № 10, от 30 сентября 1946 года. Но для меня было достаточно и краткого газетного сообщения о том, что поэзия Ахматовой снова запрещена к печатанью и что Ахматова исключена из Союза писателей СССР, чтобы при новой встрече с Эренбургом в гостинице на улице Бак спросить его, что он *теперь* скажет об Ахматовой? Эренбург недружелюбно взглянул на меня и заявил, что он ничего не скажет, так как еще «недостаточно осведомлен».

«Эротические мотивы»! Я никогда не чувствовал их в поэзии Ахматовой. Любовь — да. О любви она писала много. Но о любви писал и Пушкин. И разве только один Пушкин? И все — по-разному.

Юрий Мандельштам (Юрий, а не Осип) говорил в своей статье «О любви» (сборник «Литературный смотр», Париж, 1939): «Любовь меняется, ибо меняется сознание и духовное содержание человека… Любовь — не отвлеченное понятие, а живая реальность… Любовь — непрерывная цепь чудес… Само возникновение любви — чудо… В любви есть неиссякаемый источник лиризма. Вероятно, поэтому любовь всегда была основной темой поэзии… Любовь — не только тема поэзии, но и ее источник… Некоторые люди любят повторять, что не верят в любовь. Для меня это звучит так же, как если бы они заявили, что не верят в воздух, которым дышат. Ахматовские строчки:

> Придумал какой-то бездельник,
> Что бывает любовь на земле —

не больше чем раздраженная реакция утомленного психологизмом сознания. Если бы Ахматова усомнилась в существовании любви на самом деле, то не писала бы об этом стихов…

Стендаль, в бытность свою консулом в Чивитта-Веккии, предчувствуя приближение смерти, сам составил себе эпитафию: *Анри Бейль. Жил, писал, любил*. Я не знаю более достойной надгробной надписи».

Любопытно также (если этот легкомысленный термин в данном случае применим) читать ждановский марксо-ленинский-сталинский материалистический бред — рядом с процитированными здесь статьями Мариэтты Шагинян и Виктора

Шкловского.

Впрочем, ничто не вечно под луной. В толстом московском ежемесячном журнале «Новый мир» от 1959 года, в статье того же Шкловского «Несколько слов о реализме у нас и на Западе» я прочел: «Путь социалистического реализма не выдуман и не сейчас возник, он путь для человечества; он неизбежен; человечество движется вперед, только осознавая себя и свою общность».

Я покинул Советский Союз летом 1924 года, семь месяцев спустя после смерти Ленина, и с тех пор не встречал Анну Андреевну Ахматову, не переставая, однако, читать все ее вещи, которым удавалось проникнуть в печать. И вот в последних числах июня 1961 года, то есть в пятилетие хрущевской «десталинизации», я получил из Москвы только что вышедший в государственном издательстве «Художественная литература» сборник стихотворений Анны Ахматовой, от 1909 до 1960 года. Благоговейно раскрыв его, я увидел на титульном листе следующую надпись, сделанную пером, от руки:

Милому
Юрию Павловичу
Анненкову,
дружески
Ахматова.
Москва, 20 июня 1961 г.

Мне не стыдно теперь признаться: прочитав эти строки, я, несмотря на мой возраст, не мог удержать слез.

В качестве фронтисписа в книге помещен фотографический портрет Ахматовой, снятый в сороковых годах, когда Ахматова уже вступала в пятое десятилетие своей жизни. Но этот снимок оказался до странности похожим на мой гуашный портрет: тот же взгляд, та же «незавитая челка», прикрывшая лоб, тот же поворот лица, то же скромное декольте…

Этот томик — одна из моих самых незаменимых драгоценностей.

В конце уже упомянутого предисловия «Коротко о себе» Ахматова пишет: «Читатель этой книги увидит, что я не переставала писать стихи».

Читатель, знающий Ахматову, никогда в этом не сомневался. Он жалеет только, что в новой книге, носящей *ретроспективный* характер (1909–1960), нет ни одного стихотворения, написанного в 1923, 1925, 1926, 1928, 1930, 1932, 1933, 1935, 1937 и 1938 годах. Затем — снова пустыня: 1947, 1948, 1949, 1950[36], 1951,

1953, 1954, 1955 годы. Читатель жалеет также, что 1927, 1929, 1931, 1934, 1939, 1956 и 1957 годы принесли ему в этой книге всего по одному стихотворению. Читатель выражает надежду, что в ближайшем будущем поэзия Ахматовой этих «стертых» лет станет наконец для него доступной.

Впрочем, очень немногочисленные строки, написанные в эти годы, сумели появиться в сборнике Ахматовой «Реквием», выпущенном Товариществом зарубежных писателей (Мюнхен, 1963).

Для меня «Реквием» А.Ахматовой — возрождение ее укрытой поэзии.

5 июня 1965 года на мою долю выпал счастливый случай присутствовать в амфитеатре Оксфордского университета на торжественной церемонии присуждения Анне Ахматовой звания доктора honoris causa. Кроме Ахматовой, таким же дипломом были одновременно награждены английский поэт Зигфрид Бассин, английский прозаик Жофрей Кейнс и итальянский профессор, флорентинец Джианфранко Контини, специалист по Данте.

Трудно сказать, кого было больше среди переполнившей зал публики: людей зрелого возраста или молодежи, в большинстве, вероятно, студенческой.

Появление Ахматовой, облаченной в классическую докторскую тогу, вызвало единодушные аплодисменты, превратившиеся в подлинную овацию после официального доклада о заслугах русской поэтессы.

Часа через два после этого события в моей отдельной комнате раздался телефонный звонок: говорил по-русски женский голос от имени Ахматовой. Узнав, что я нахожусь в Оксфорде, Ахматова просила меня возможно скорее приехать к ней. Я не замедлил исполнить ее желание.

— Страшно подумать: почти полных полвека! — сказала Ахматова, протянув мне свою руку.

Наша беседа длилась более двух часов. Воспоминания, вопросы, разговор обо всем. Ахматова сказала мне, что она получала все мои письма и что советские туристы, бывавшие в Париже и видевшие меня, всегда передавали ей мои приветы. Меня чрезвычайно тронуло, что Ахматова вспомнила даже о том, как в 1921 году она позировала мне в моей квартире, сказав, что это происходило в яркий, солнечный июльский день и что она была одета в очень красивое синее шелковое платье.

Но еще более меня тронуло нечто совершенно неожиданное: Ахматова привезла с собой в Оксфорд и подарила мне одну страшно ценную для меня фотографию, относящуюся к первым

дням войны 1914 года. В один из этих дней, зная, что по Невскому проспекту будут идти мобилизованные, Корней Чуковский и я решили пойти на эту улицу. Там, совершенно случайно, с нами встретился и присоединился к нам Осип Мандельштам, о котором Ахматова написала замечательную статью в нью-йоркском журнале «Воздушные пути» (№ 4, 1965). Когда стали проходить мобилизованные, еще не в военной форме, с тюками на плечах, то вдруг из их рядов вышел, тоже с тюком, и подбежал к нам поэт Бенедикт Лившиц. Мы обнимали его, жали ему руки, когда к нам подошел незнакомый фотограф и попросил разрешение снять нас. Мы взяли друг друга под руки и были так вчетвером сфотографированы…

Ахматова приехала в Оксфорд в сопровождении очень симпатичной, молоденькой Ани Каминской, внучки Николая Пунина, известного русского искусствоведа, теоретика и защитника авангардных форм художественных исканий в первые годы революции, с которым я был в товарищеских отношениях. Второй спутницей была американская студентка, проживающая в Англии, Аманда Чейс Айгт, изучающая русский язык и уже неплохо говорящая на нем. Теперь она готовит книгу о поэзии Ахматовой.

Я виделся с Ахматовой в Оксфорде три раза. Само собой разумеется, наши разговоры сводились главным образом к взаимным расспросам о литературе, об изобразительном искусстве, о музыке, о театре — в СССР и за рубежом, а также — о наших общих друзьях, живущих там и живущих здесь.

Мы расстались очень дружески, и я вернулся в Париж 8 июня. Но 17 июня, неожиданно, Анна Ахматова тоже приехала в Париж, где пробыла четыре дня. По случайному совпадению она поселилась в отеле «Наполеон», на авеню Фриэдланд, около площади Этуаль, отеле, управляемом Иваном Сергеевичем Маковским, сыном Сергея Константиновича Маковского, поэта и основателя знаменитого художественно-литературного журнала «Аполлон», где были напечатаны ранние стихотворения Ахматовой, о чем я подробнее говорю в главе, посвященной С.Маковскому. Иван Маковский, узнав, что в его отеле остановилась Ахматова, послал в ее комнату огромный букет цветов.

Встретившись в этом отеле, мы заговорили о наших далеких парижских воспоминаниях, о балетах Дягилева и, конечно, о художнике Амедео Модильяни, сделавшем с Ахматовой несколько портретных набросков в 1911 году и о котором она тоже интересно рассказала в журнале «Воздушные пути». Затем — о монпарнасских кофейнях, о ночных кабачках Монмартра

и Латинского квартала, но вскоре незаметно оказались на Михайловской площади в Петербурге, в «Бродячей собаке» Пронина. Там Ахматова поведала мне, что название питерской улицы, на которой я жил и где Ахматова мне позировала, — Кирочная улица — было в месяцы осады Петербурга гитлеровской армией заменено другим именем, потому что слово «Кирочная» происходит от немецкого слова Kirche (церковь). На этой улице действительно находилась немецкая церковь при немецкой школе (Annenschule)…

Я пригласил Ахматову приехать ко мне к обеду на следующий день с Аней Каминской и с американской студенткой. Ахматова сразу же согласилась, и суббота 19 июня останется для меня одним из незабываемых дней. В рабочем кабинете и в библиотеке, на стенах — мои портреты Бориса Пильняка, Исаака Бабеля, Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина, Казимира Малевича, Алексея Толстого, Никиты Балиева, Леонида Андреева (1911), Валерия Инкижинова, а также — гуашный портрет Ахматовой, знакомый ей лишь по фотографиям, так как он был закончен мною уже в Париже.

— Мне кажется, что я вернулась в мою молодость, — прошептала Ахматова, оглядываясь на эти рисунки.

— Мне тоже, потому что *вы* здесь, — ответил я…

21 июня, в 11 часов утра Ахматова и Каминская уезжали в Москву, с Северного вокзала. Я приехал туда проводить их, Аня и Аманда сидели на перроне, что-то записывая друг другу. Я встретил там же художника Дмитрия Бушена, Сергея Эрнста и приехавшую из Америки Нину Берберову, с которой я не виделся уже многие годы.

Анна Ахматова была уже в купе спального вагона Париж — Москва. Она сказала мне, что утром, вследствие усталости и сильных душевных волнений, у нее начались боли в груди и что ей пришлось принять специальные пилюли, но что теперь все уладилось и она чувствует себя хорошо. Я спросил, какое у нее осталось впечатление от этого почти трехнедельного пребывания за границей. Ахматова сказала, что она никак не ожидала такого радушного, такого теплого приема со стороны всех, кого она встречала и с кем ей удалось беседовать, и что она никогда не забудет этого путешествия. Мы трижды поцеловались.

Когда поезд тронулся, Ахматова и Аня, стоя у открытого окна вагона, очень ласково махали нам руками до тех пор, пока вагон не скрылся.

Велимир Хлебников

Я избрал цвет для гласных букв:
А — черная, Е — белое, И — красное,
О — голубое, У — зеленое.
Я установил форму и движение
для каждой согласной буквы…
Я писал молчания, я запечатлевал необъяснимое.

Артюр Рембо

Существительное и глагол совпадают, первое с краской, второе — с линией.

Александр Блок

Соотношение сил, управляющих творчеством,
как бы становится на голову.
Первенство получает не человек
и состояние его души, которому
он ищет выражения, а язык, которым
он хочет его выразить. Язык, родина
и вместилище красоты и смысла,
сам начинает думать и говорить за человека
и весь становится музыкой.

Борис Пастернак

Пишу исключительно по слуху…
Словотворчество есть хождение по следу
слуха народного, хождение по слуху.
Все же остальное — не подлинное искусство,
а литература.

Велимир Хлебников

Велимир Хлебников был подлинным и чистым артистом слова, который отказывался придавать слову документальный, объяснительный, практический смысл. «Желание *умно* — а не *заумно* понять слово привело к гибели художественного

отношения к слову. Привожу это как предостережение», — писал он. Мы находим у Хлебникова его собственную и неоспоримую правду творчества, отрицающую всякий компромисс и всякую зависимость, которые художник может иметь с реальностью.

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами, что смеятельствуют смеяльно,
О, засмейтесь усмеяльно!
О, рассмешищ надсмеяльных — смех усмейных
смехачей!
О, иссмейся рассмеяльно смех надсмейных смеячей!
Смейно, смейно,
Усмей, осмей, смешики, смешики,
Смеюнчики, смеюнчики.
О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!

Эти одиннадцать строк, озаглавленные «Заклятие смехом», написанные в 1908 году, сделали их автора в русских литературных кругах знаменитым.

С тех пор прошло более полувека. Было бы неразумным пренебречь этой очевидностью. Позже, в 1919 году, Хлебников утверждал, что в этой короткой поэме «были узлы будущего — малый выход бога огня и его веселый плеск. Когда я замечал, — продолжал Хлебников, — как старые строки вдруг тускнели, когда скрытое в них содержание становилось сегодняшним днем, я понял, что родина творчества — будущее. Оттуда дует ветер богов слова».

Известный языковед и профессор филологии Жирмунский говорил своим ученикам: «Первые восемнадцать языков очень трудно изучить, но зато потом все остальные языки сами входят в рот».

В свое время, под влиянием моих разговоров с поэтом Балтрушайтисом (литовского происхождения), я очень интересовался фонетикой литовского языка, признанного одним из самых древних *живых* языков, унаследовавшим это преимущество непосредственно от санскритских корней. Литовский язык открывал доисторическую страницу в культуре индоевропейских народов. Сопоставления и сравнения языковых звучаний уводят филолога к единому первоисточнику человеческой речи.

«Увидя, что корни слов лишь призраки, — писал Хлебников, — за которыми стоят струны азбуки, найти единство

вообще мировых языков, построенное из единиц азбуки, — мое отношение к азбуке. Путь к мировому заумному языку… вне быта и жизненных польз».

Это сближает нас с воззрениями сегодняшней литературной школы, получившей название «леттризм» (по-русски — буквенность), которая объявляет, что «геометрическая основа суммы согласных и гласных, сведенная к линейной красоте, содержит международную азбуку поэзии» и что, следовательно, поэзия «леттристов» становится «не только французской поэзией, но поэзией мировой» (поэт Изидор Изу).

Французский драматург и поэт, мой друг Жак Одиберти опубликовал в 1950 году:

> Brother woman
> noch ein mal einmal a woman
> sur un lit for the ficamento
> for thy red and black business
> ploum, ploum night! Stars! God!
> mon petit monsieur God.
> Une gonzesse sur un plumard
> noch ein mal for ever
> l'êtê comme l'hiver
> ploum ploum!..[37]

Caro[38] Audiberti! Это действительно sehr schon![39] Однако, несмотря на очевидную попытку «омеждународить» поэзию, это стихотворение не имеет ничего общего ни с «заумным мировым языком» Хлебникова, ни с «мировой» поэзией Изидора Изу.

Велимир Хлебников, мой близкий товарищ, был по сравнению с другими поэтами странен, неотразим и патологически молчалив. Иногда у меня — в Петербурге или в Куоккале — мы проводили длинные бессонные ночи, не произнеся ни одного слова. Забившись в кресло, похожий на цаплю, Хлебников пристально смотрел на меня, я отвечал ему тем же. Было нечто гипнотизирующее в этом напряженном молчании и в удивительно выразительных глазах моего собеседника. Я не помню, курил он или не курил. По всей вероятности — курил. Не нарушая молчания, мы не останавливали нашего разговора, главным образом об искусстве, но иногда и на более широкие темы, до политики включительно. Однажды, заметив, что Хлебников закрыл глаза, я неслышно встал со стула, чтобы покинуть комнату, не разбудив его.

— Не прерывайте меня, — произнес вслух Хлебников, не открывая глаз, — поболтаем еще немного. Пожалуйста!

Время от времени наш бессловесный диалог превращался даже в спор, полный грозовой немоты, и окончился как-то раз, около пяти часов утра, подлинной немой ссорой. Хлебников выпрямился, вскочил с кресла и, взглянув на меня с ненавистью, сделал несколько шагов к двери. В качестве хозяина дома, вспомнив долг гостеприимства, я взял Хлебникова за плечо:

— Куда вы бежите в такой час, Велимир?

— Бегу! — оборвал он, упорствуя, но, придя в себя, снова утонул в кресле и в немоте.

Минут двадцать спустя, молчаливо, мы помирились.

Возможно, что бессловесные разговоры, часто весьма интересные и глубоко содержательные, лежали у Хлебникова в основе его языка, который он называл «заумным» и который оформился в его поэзии. Трансцендентальные слова Хлебникова были чрезвычайно образны:

Трепетва Плещва Будязь
Зарошь Студошь Лепетва
Умнязь Жриязь Мокошь
Дышва Желва Вылязь
Пенязь Жарошь Нежва
Помирва Храмязь Темошь
Варошь Плаква Новязь
Вечазь Сухошь
Ла-ла сов! ли-ли соб!
Жун-жан — соб леле.
Соб леле! ла, ла, соб.
Жун-жан! жун-жан!

Эти отрывки Хлебникова относятся к 1912 году. Алексей Крученых, его спутник, знаменосец и порой водитель, напечатал в том же году:

Дыр, бул, щил
Убещур
Р, И, поэц…

Был ли это футуризм? Или дадаизм? Сюрреализм? Леттризм? Этот последний термин, впрочем, тогда еще не существовал. То были, как мы видели, «алфавитные струны», «крошки алфавита», «буквы». Николай Кульбин (умерший в 1917 году), военный врач, интереснейший художник и неутомимый проповедник артистического авангарда, исключительный персонаж в русской

предреволюционной интеллектуальной богеме, прозванный «доктором от футуризма», написал в 1913 году «трактат» длиной в добрую страницу о «значении буквы» или — о «букве-мухе», как он сам любил говорить.

Жак Одиберти

— Я восхищаюсь ею, я восхищаюсь ими, этими мудрыми двухкрылыми! — восклицал он. — Смотрите на нее, смотрите на них: они перелетают от одного слова к другому, от одного языка к другому, такие точные, такие легкие! Оставьте их делать то, что они хотят!

Изидор Изу, сегодняшний «леттрист», «буквенник», старался доказать (в 1955 году), что Хлебников был просто-напросто «славянским футуристом, переводившим на свой язык буквы из поэм Маринетти». Здесь заключено неоспоримое недоразумение: «славянские футуристы» не были футуристами Маринетти. Термин «футуризм» мы не приняли в те годы как обозначение литературного направления или художественной школы. Этот

термин нам понравился, и мы его приняли в его примитивном, переведенном на русский язык смысле: искусство «будущего», искусство, ищущее *новых* форм. Только и всего. В русской поэзии футуризм как движение, вытекавшее из итальянского футуризма, не существовал. Термин «футуризм» символизировал для нас лишь разрыв с пережитками и традициями, иными словами — скачок в *будущее*. Слово «футуризм» не обозначало для нас никакой программы, никакой определенной эстетики.

Больше того: идеологическая, эстетическая и структурная программа итальянского футуризма подняла в нас решительную оппозицию, и мы встретили Маринетти в России в 1914 году волною брани, главным автором которой был именно Велимир Хлебников с его нашумевшей листовкой «Против Маринетти!». Это, разумеется, не помешало нам принять Маринетти со «славянским гостеприимством», так как наши нападки доказывали прежде всего наш большой интерес к его личности и к его артистической индивидуальности. Я очень хорошо помню две или три ночи, проведенные в компании с моими друзьями, русскими поэтами и художниками, футуристами и нефутуристами, в подвале «Бродячей собаки» (наш тогдашний петербургский главный штаб) вместе с Маринетти, который до изнеможения читал нам по-французски (а не по-итальянски), иллюстративно жестикулируя, свою поэзию, достаточно изобразительную и настолько звукоподражательную, что ее можно было понимать без переводчика.

Ошибка Изидора Изу кроется здесь. Впрочем, по-нашему, Изу тоже футурист, в особенности когда читаешь его следующие строки: «В его произведениях замечается, — говорит он о самом себе, — устрашающее лицо его неизвестного Искусства… Только время или — иначе говоря — только порыв новых поколений в поисках неиспользованных путей — сделает однажды молодого чужестранца Изу столь же значительным, как сегодняшний Пикассо».

Споры, определения, теории…

«Что хочет сказать *определение*? Оно не говорит ничего… Нужно жить жизнью произведения искусства, а не *определять*. Поэзия не имеет ничего общего с определениями, даже эстетическими. Пикассо никогда не мог объяснить кубизм. Он его создал, он его прожил» (слова французского писателя Макса Жакоба).

В 1916 (!) году Жан Кокто писал:

Эо из ию иэ
Э э иэ ио иэ

Юи юи ио иэ
Аэоэ иаоэ
Оя у аоэ…

Но за два года до этого, в 1914 году, Хлебников опубликовал в «Изборнике» следующие строки:

Ио, иа, цолк,
Ио, иа, цолк.
Пиц, пац, пацу,
Пиц, пац, паца,
Ио иа цолк, ио иа цолк…

Впрочем, не желая быть пристрастным, я приведу выдержки из книги И.Сахарова, вышедшей *сто двадцать девять лет тому назад*: «Сказания русскага народа» (СПБ., 1836). Вот — из «Песни ведьм на Лысой горе»:

А.а.а. — о.о.о. — и.и.и. — э.э.э. — у.у.у. — е.е.е.
ио, иа — о — ио, иа, цок, ио, иа,
пацц! ио, иа, пипаццо!..

Литературные корни Хлебникова восходят также в известной степени к поэзии Николая Языкова (1803–1846).

В 1945 году мы читали у Изидора Изу:

Жамбалеээ
Ньюфлейофах о лефа
Жаааахеээ
Жеуфха вахеээ…

И — у Сахарова, на сто девять лет раньше:

Эшохомо, лаваса, шиббода
Зоокатема, зоосуома
Чикодам, викгаза…

В 1919 году Хлебников писал: «В учении о слове я имею частые беседы с □ — Лейбница… В последнее время перешел к *числовому письму*, как художник числа вечной головы вселенной, так, как я ее вижу, и оттуда, откуда ее вижу».

И — Изидор Изу, в 1950 (!) году: «Следует использовать числа, которые могут немедленно влиться в буквенные объединения… Благодаря введению чисел в гамму можно точно вписать новую звучность… Буквы вызвали во мне страх, когда идеальная алгебра туберкулезным кашлем обрушивалась на меня:

арв зеФ БРу нд
1—7—г (абв) =
и 12–15–др. гаи! —»

В целом: следует ли говорить о плагиате? Нет. Тем более что сам Изидор Изу нас заверяет, что «типы, как Пикассо, Малларме и т. д., то есть — подлинные творцы, никогда не плагиируются, ими заражаются и продолжают их искания».

Хлебникова, являющегося для многих из нас «подлинным творцом» (если оставить в стороне выдержку из книги И.Сахарова), никто, следовательно, не плагиирует: за ним почтительно идут вслед. Вот почему я вполне уважаю «леттристов»: они являются сотрудниками Хлебникова, но не его плагиаторами. Когда в январе 1960 года я присутствовал в Париже на вечере «авангардной поэзии», я был глубоко тронут выступлениями «леттристов», читавших, каждый в отдельности или хором, свои произведения. Как и следовало ожидать, раздавались иногда издевательские взрывы смеха и даже неразборчивые крики возмущения. Но для меня в этой поэзии не было ничего «уже прожитого», ни абсурдного. Я почувствовал возрождение поэтических исканий времени моей юности, исканий, удушенных коммунистической революцией (или, вернее, реакцией). И термин «возрождение» отнюдь не является в данном случае порицательным.

Правда, через тридцать лет после смерти Хлебникова Изидор Изу, сравнивая свои «великолепные и стопроцентно леттристские» стихи с произведениями покойного поэта, заявил, что Хлебников «пользовался заумным языком только здесь или там (и как мало!), мешая его с нормальной речью». Что поделаешь? Легендарный Икар приклеил к себе воском крылья, но во время полета солнце растопило воск, крылья отклеились, и героический Икар утонул в море. Леонардо да Винчи построил аэроплан, который никогда не полетел. Блерио перелетел через Ла-Манш. Линдберг — впервые через Атлантический океан. Теперь на авионах катаются все кому угодно, как когда-то катались на извозчиках. Но никакой Гагарин (если он действительно совершил свой полет), никакой Сепар или Гриссом не загасят значения и славы Блерио или Линдберга: закон

хронологии, глаз Истории.

Полемика в данном случае была бы бесполезна. И так как здесь упоминалась алгебра, то я приведу слова известного теоретика и историка абстрактного искусства, голландца Мишеля Сефора:

«Алгебра нападает на геометрию; геометрия объявляет алгебру вне закона. Однако я люблю алгебру, и я люблю геометрию. И первая не ревнует меня ко второй. Но я ненавижу подражателей, маленьких, крикливых эпигонов, претендующих на то, что это они все изобрели…»

Алфавит, буквы, графика, звуки, даты, цифры… «Новое искусство признает только поэмы, состоящие из букв», — заявляет тот же Изу, как бы вспомнив слова Кульбина. В 1923 году французский стихотворец Робер Деснос писал:

Энергии эмаль
Эмали энергия
Эмаль энергии
Энергия эм
Н М
М Н
М Н
Н М

Но понятие «новое искусство» очень растяжимо. Александр Пушкин, едва достигнув пятнадцатилетнего возраста, написал уже в 1814 году (за двадцать два года до выхода в свет упомянутой здесь книги И.Сахарова) по-французски крохотную шуточную пьеску, герои которой произносят большие буквы алфавита в строгом алфавитном порядке. Вот один отрывок:

Personnages:
Eno (prince).
Ijêkaêlle (princesse).
Pêcu (abbê)[40].
Eno (□*a Pêcu*): AB, CD!
Pêcu (*mêditatif*): E… F…
Eno (*coupant net*): GH!
Ijêkaêlle (*se jetant au cou d'Eno*): IJKLMNO!
Eno (*triomphant*): PQRST!

И так — до буквы Z. Произносить это надо следующим образом:

Eno (□*a Pecu*): Abbe, cedez!
Pêcu (*mêditatif*): E… ef…
Eno (*coupant net*): J'ai hache!
Ijêkaêlle (*se jetant au cou d'Eno*): IjIjêkaêlle aime Eno!
Eno (*trioinphant*): Pêcu est restê![41]

И еще кое-что (чтобы закончить): я сохраняю в моем архиве «школьную тетрадь» Института Св. Алира в Клермон-Ферране, датированную 1906 годом и заключающую в себе следующее указание: «Каждый лист этой тетради содержит отметки за последние две недели:

а, ае, е, еи, и, ио, о, у.

Примечание: а = очень хорошо

ае = почти очень хорошо
е = хорошо
еи = довольно хорошо
и = удовлетворительно
ио = почти удовлетворительно
о = посредственно
у = плохо».

Это, конечно, более внимательно, более снисходительно по отношению к ученикам, чем отмечать их усердие, как это делается обычно цифрами (единица, двойка, тройка и т. д.), которые, со слов Изидора Изу, представляют в «леттристском алфавите» следующее:

1 = опустошение
2 = издыхание
3 = зюзюканье
8 = храпенье
15 = пуканье
17 = плевок
18 = поцелуй…

В каждодневной жизни умозаключения Хлебникова бывали очень неожиданными. Однажды утром в Куоккале, войдя в комнату, где заночевал у меня Хлебников, я застал его еще в

постели. Окинув взглядом комнату, я не увидел ни его пиджака, ни брюк и вообще никаких элементов его одежды и выразил свое удивление.

— Я запихнул их под кровать, чтобы они не запылились, — пояснил мой гость.

Я должен сознаться, что все комнаты моей дачи содержались в очень большой чистоте, и если нужно было искать пыль, то, пожалуй, только под кроватью. Это происшествие сильно взволновало мою молоденькую горничную Настю, ревнивую блюстительницу чистоты, питавшую нескрываемое презрение к «интеллигентам», этим «лодырям», приходившим ко мне спорить, греметь (за исключением Хлебникова) до зари и засыпать пол окурками и пеплом, несмотря на многочисленные пепельницы. Настино осуждение особенно укрепилось в ней поведением Маяковского, который высокомерно почти не замечал ее, а иногда заинтересовывался ею слишком демонстративно.

Завещание Велимира Хлебникова: «Заклинаю художников будущего вести точные дневники своего духа: смотреть на себя, как на небо, и вести точные записи восхода и захода звезд своего духа. В этой области у человечества есть лишь дневник Марии Башкирцевой — и больше ничего. Эта духовная нищета знаний о небе внутреннем — самая черная Фраунгферова черта современного человечества».

Застенчивый, нуждающийся анахорет, Хлебников скромно именовал себя Председателем Земного Шара.

Как-то у меня в Петербурге за обедом, воспользовавшись громкой болтовней и смехом гостей (их было человек двенадцать), Хлебников осторожно протянул руку к довольно далеко стоявшей от него тарелке с кильками, взял двумя пальцами одну из них за хвост и медленно проволок ее по скатерти до своей тарелки, оставив на скатерти влажную тропинку. Наступило общее молчание: все оглянулись на маневр Хлебникова.

— Почему же вы не попросили кого-нибудь придвинуть к вам тарелку с кильками? — спросил я у Хлебникова (конечно, без малейшего оттенка упрека).

— Нехоть тревожить, — произнес Председатель Земного Шара потухшим голосом.

Снова раздался общий хохот. Но лицо Хлебникова было безнадежно грустным.

Когда я делал портретный набросок с Хлебникова, он вдруг произнес:

— Странно: художник смотрит насквозь, а запечатлевает лишь внешние формы. Даже в беспредметном, в заумном

искусстве. Границы стали уже прозрачными, но все еще не раздвинулись. Ведь краски, пятна, линии — это еще только материализация зауми. Дальше всего ушла музыка. Но она — тоже еще не заумь, а вспышки безумия… Когда-нибудь достукаемся…

Может быть…

«Вдохновение поэта (слова Хлебникова) — это путь и семена будущего».

Формула, бесспорно, правильная. Безымянный поэт, затерявшийся в веках, создал однажды образ ангела, крылатого человека. Этот образ, этот миф пережил тысячелетия, дышал тысячелетиями, пока не появились братья Райт, летающие люди. Но если бы анонимный автор ангелов воскрес в наши дни, то, узнав о существовании авиации, и даже авиации межпланетной, он несомненно испытал бы такой же ребячески-эгоцентрический восторг, какой вспыхнул в Хлебникове перед некоторыми особенностями советского режима (убившего поэзию).

— Эр Эс Эф Эс Эр, че-ка! Нар ком, ахрр! Это же заумный язык, это же — моя фонетика, мои фонемы! Это — памятник Хлебникову! — восклицал он, переполненный радостью.

Реальность, увы, как и всегда, была значительно более прозаичной, чем воображение поэта. Какая судьба могла ожидать Хлебникова в советской России, где все организовывалось для того, чтобы однажды *советский* президент Академии художеств А.М.Герасимов, вождь бездарностей и пошлятины, смог объявить, что «по счастью, все книги, противоречащие социалистическому реализму, изъяты из книжных магазинов и библиотек СССР»?

Нищим, бездомным бродягой, покрывая усталыми шагами русские версты, Хлебников добрался до смерти в какой-то затерянной деревушке, убитый голодом и истощением. В 1922 году. В тридцатисемилетнем возрасте. Материалистическая революция отказалась его приютить и подкармливать: он был слишком большой и неисправимый мечтатель.

Владимир Маяковский опубликовал тогда следующее признание: «Я считаю своим долгом написать черным по белому, от моего имени и — я нисколько не сомневаюсь — от имени всех моих друзей поэтов, что мы считали и считаем Хлебникова одним из наших поэтических предшественников, искреннейшим и твердым борцом в битве, которую ведет современная поэзия».

И — наш общий друг, Виктор Шкловский, глашатай русского футуризма, «формализма» и вообще обновления искусства: «Наш великий писатель, заруганный, не прочтенный, но признанный лучшими, творец нового сюжета, создатель нового стиха… Хлебников признан немногими, но среди признавших есть почти

все поэты».

Это верно. В 1918–1920 годах Александр Блок несколько раз говорил со мной о поэзии Хлебникова. Все отзывы Блока были очень лестными. И если в 1914 году Блок написал в стихотворении «День проходил, как всегда»:

Хлебников и Маяковский
Надбавили цену на книги,
Так что приказчик у Вольфа
Не мог их продать без улыбки, —

то уже во втором издании эти четыре строки были Блоком опущены. Блок говорил, что поэзию Хлебникова недостаточно только читать: ее следует изучать. И разве побывавший в Париже в 1963 году (то есть более сорока лет после смерти Хлебникова) поэт Андрей Вознесенский не сказал в беседе с французскими журналистами, что считает своими учителями Маяковского, Блока, Пастернака и Хлебникова, подчеркнув, что «без Хлебникова нельзя в наше время писать стихи».

В 1962 году в издании Калифорнийского университета вышел на английском языке объемистый том, посвященный творчеству Хлебникова и написанный Владимиром Марковым. В качестве фронтисписа там помещен мой набросок с Хлебникова (1916, Куоккала), оригинал которого находится в частной коллекции П.Жанена в Лионе (Франция).

Post Scriptum, не имеющий прямого отношения к Хлебникову.

На первых страницах этой главы, говоря о санскритском языке, я упомянул имя поэта Балтрушайтиса. Пользуюсь этим случаем, чтобы записать мои краткие воспоминания о нем.

До Октябрьской революции, когда Литва была еще не более чем одной из русских провинций, Юргис Балтрушайтис, обрусевший литовец, писавший на русском языке, являлся типичным представителем русской художественной богемы. Весьма симпатичный и хороший товарищ, Балтрушайтис был почти всегда плохо брит, довольно бедно одет и жил в Москве в маленькой неряшливой комнатке. Незадолго до Октября я видел его даже спящим однажды в прихожей театра нашего общего друга, режиссера Федора Комиссаржевского, брата знаменитой актрисы Веры Комиссаржевской. Балтрушайтис похрапывал, лежа под висевшими над ним шубами, на ящике для калош и ботинок.

Вот единственное запомнившееся мною наизусть стихотворение Балтрушайтиса (тоже не имеющее отношения к Хлебникову).

БЕЗМОЛВИЕ

Я в жизни верую в значенье
Молитв, сокрытых тишиной,
И в то, что мысль — прикосновенье
Скорбящих душ к душе родной…
Вот почему я так упорно
Из тесноты на мир просторный,
Где только пядь межи — мой дом,
Гляжу в раздумии немом…
И оттого в томленьи духа,
Благословляя каждый час,
Что есть, что вспыхнет, что погас,
Безмолвный жрец, я только глухо
Молюсь святыне Бытия,
Где мысль — кадильница моя…

С приходом коммунистической революции Литва отделилась от бывшей России и стала самостоятельным государством. Неожиданно для всех нас (вероятно, и для самого Балтрушайтиса) литовское правительство назначило Балтрушайтиса послом своей страны в РСФСР. Я помню, как его друзья — люди театра, писатели, художники (и я в том числе) — были приглашены на обед в его новое место жительства, то есть в помещение литовского посольства: бывший барский особняк. Чисто выбритый и одетый в новый костюм, Балтрушайтис гостеприимно принимал нас в его «салоне». Во время обеда блюда подавались лакеями во фраках и в белых перчатках. Его сиятельство господин посол, который до того нередко злоупотреблял спиртными напитками, решительно отказался выпить хотя бы один стакан вина. Несмотря на трагические братоубийственные годы и на торжественность приема, веселый смех царил в этот вечер в новорожденном посольстве, и я никогда не забуду шутливое признание, сделанное мне Балтрушайтисом:

— Мое самое большое и самое трудное теперешнее занятие — это срочное изучение литовского языка: как-никак, а ведь я — литовский посол, нужно уметь свободно изъясняться на родном языке…

Это, конечно, было шуткой, так как Балтрушайтис владел литовским языком в совершенстве.

В первые месяцы Второй мировой войны, в 1939 году, Балтрушайтис приехал во Францию, где и кончил свои дни несколько лет спустя.

Сергей Есенин

Сергей Есенин

Моя первая встреча с Есениным, Сергеем Есениным, Сережей, Серегой, Сергуней, восходит к тому году и даже к тем дням, когда он впервые появился в Петербурге. Было это, кажется, в четырнадцатом или пятнадцатом году, точную дату я запамятовал. Состоялась эта встреча у Ильи Репина, в его имении

Пенаты, в Куоккале, в одну из многолюдных репинских сред. В изданной Институтом истории искусств (Москва, 1949) двухтомной биографии Репина его ученик, Антон Комашка, творчество которого мне не знакомо, так описывает этот вечер: «Однажды, в среду, писатель Иероним Ясинский приехал в Пенаты с одним юношей. Нельзя было не обратить внимания на его внешность. Свежее лицо, прямо девической красы, с светлыми глазами, с вьющимися кудрями цвета золотого льна, элегантно одетый в серый костюм. За круглым столом, при свете лампы, проходил обед. Потом обратились к пище духовной. Вот тут-то Ясинский представил всем молодого русского поэта — Сергея Есенина. Есенин поднялся и, устремив светлый взор вдаль, начал декламировать. Голос его был чистый, мягкий и легкий тенор. В стихах была тихая грусть и ласка к далеким деревенским полям с синевой лесов, с белизной нежных березок, бревенчатых изб… Так живо возникали лирические образы у нас, слушавших чтение. Репин аплодировал, благодарил поэта. Все присутствовавшие выражали свое восхищение».

Корней Чуковский

Это описание не соответствует действительности. Есенина привез к Репину не Ясинский, а Корней Чуковский. Появление Есенина не было неожиданностью, так как Чуковский предупредил Репина заранее. И не только Репина, я пришел в ту среду в Пенаты, потому что Чуковский, с которым мы встречались в Куоккале почти ежедневно, предупредил и меня. Лицо Есенина (ему было тогда едва ли двадцать лет) действительно удивляло «девической красотой», но волосы не были ни цвета «золотистого льна», ни цвета «спелой ржи», как любят выражаться другие: они были русые, это приближается к пригашенной бесцветности березовой стружки. Прожив более сорока лет за границей, мы начинаем ценить богатство и точность русских определений. Вместо элегантного серого костюма на Есенине была несколько театральная, балетная крестьянская косоворотка с частым пастушечьим гребнем на кушаке, бархатные шаровары при тонких

шевровых сапожках. Сходство Есенина с кустарной игрушкой произвело на присутствующих неуместно-маскарадное впечатление, и после чтения стихов аплодисментов не последовало.

Напрасно Чуковский пытался растолковать формальные достоинства есенинской поэзии, напрасно указывал на далекую связь с Кольцовым, на свежесть образов — гости Репина в большинстве остались холодны, и сам хозяин дома не выразил большого удовольствия.

— Бог его знает, — сказал Репин суховато, — может быть, и хорошо, но я чего-то не усвоил: сложно, молодой человек!

Поздно вечером, по дороге к вокзалу, мы — Есенин и я — оказались пешими попутчиками. Наш разговор не касался ни поэзии, ни деревни. Болтали о всякой всячине, о травяной кухне Репина. Пройдя версты две, Есенин неожиданно остановился и, махнув рукой в сторону Пенатов, сказал не то утвердительно, не то с опаской:

— А пожалуй, обойдусь и без них!

И, пройдя еще с полверсты:

— Черт с ним, с поездом: трепня! Заночую у вас, а?

Так мы познакомились. За эту ночь я прослушал столько стихов, сколько мне не удалось услышать ни на одном литературном вечере. С той же ночи наше знакомство постепенно перешло в близость и потом в забулдыжное месиво дружбы.

В моем «родовом» куоккальском доме, прозванном там «литературной дачей» и отделенном узкой дорогой от знаменитой мызы Лентула, где много лет провел Горький, живали подолгу друзья моего отца: освобожденная из Шлиссельбурга Вера Фигнер, Владимир Галактионович Короленко, Николай Федорович Анненский, редактор «Русского богатства», и его старушка-жена Александра Никитична, переведшая для нас, для русских, «Принца и нищего» Марка Твена; известный в период первой революции (1905) издатель подпольной литературы Львович, Евгений Чириков, Скиталец…

Гостил у моего отца и его знаменитый земляк, олонецкий мужик, былинный «сказитель» Рябинин. Пил много чаю, копал с отцом грядки в огороде и обильно «сказывал». Слушать его я мог без конца, как добрый церковный хор.

Позже — Корней Чуковский, Сергеев-Ценский, Сергей Городецкий; Николаша Евреинов, проживавший в моем доме целую зиму, развел во втором этаже курятник, так что там пришлось произвести капитальный ремонт. В качестве гостей на литературной даче засиживались Горький, Андреев, Куприн, Репин, Шаляпин, поддевочный Стасов, Мейерхольд, всех не

упомню…

Есенин провел ночь в комнате для друзей, на кровати, на которой в разное время ночевали у меня Владимир Маяковский, Михаил Кузмин, Василий Каменский, Осип Мандельштам, Виктор Шкловский, Лев Никулин, Бенедикт Лившиц, Владимир Пяст, Александр Беленсон, Велимир Хлебников, всех не упомню…

На следующий день за утренним чаем Есенину очень приглянулась моя молоденькая горничная Настя. Он заговорил с ней такой изощренной фольклорной рязанской (а может быть, и вовсе не рязанской, а ремизовской) речью, что, ничего не поняв, Настя, называвшая его, несмотря на косоворотку, «барином», хихикнув, убежала в кухню. Но после отъезда Есенина она призналась мне, что «молодой барин» был «красавчиком». Фальшивая косоворотка и бархатные шаровары тем не менее не понравились и ей. Они, впрочем, предназначались для другой аудитории.

Теперь начинается петербургско-московский и вскоре всероссийский, трактирно-салонный хаос есенинской жизни, есенинского творчества и стремительного роста есенинской славы, трагическое десятилетие угара, который многие называют «поэтическим», но в котором в данном случае поэтическим было только то, что сам Есенин был несомненным поэтом. Трудно, однако, сказать с уверенностью, что было для Есенина главным и что — подсобным: поэзия или хулиганская слава, которой он особенно гордился, отнюдь этого не скрывая?

Я нарочно иду нечесаным,
С головой, как керосиновая лампа, на плечах…
Мне нравится, когда каменья брани
Летят в меня, как град рыгающей грозы,
Я только крепче жму тогда руками
Моих волос качнувшийся пузырь.

Или:

Не сотрет меня кличка «поэт»,
Я и в песнях, как ты, хулиган.

Тягой, стремлением, гонкой к славе, к званию «первого русского поэта», к «догнать и перегнать», к «перескочить и переплюнуть» были одержимы многие поэты того времени: Игорь Северянин, Владимир Маяковский и даже кроткий, молчаливый и как бы вечно испуганный Велимир Хлебников. Как-то я спросил

Есенина, на какого черта нужен ему этот сомнительный и преждевременный чемпионат?

— По традиции, — ответил Есенин. — Читал у Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный»?

Когда я подтвердил, что встречал этот памятник не только у Пушкина и не только у Державина, но даже у Горация, Есенин взглянул на меня в упор и сказал:

— Этого типа не помню, не читал.

Пушкин вообще не давал спать поэтам. И не столько сам Пушкин, сколько памятник Пушкину. Есенин писал:

Мечтая о могучем даре
Того, кто русской стал судьбой,
Стою я на Тверском бульваре,
Стою и говорю с собой.
Блондинистый, почти белесый,
В легендах ставший как туман,
О, Александр! Ты был повесой,
Как я сегодня хулиган.
. . . . . .
Но, обреченный на гоненье,
Еще я долго буду петь…
Чтоб и мое степное пенье
Сумело *бронзой* прозвенеть.

Теперь из Маяковского:

Александр Сергеевич,
разрешите
представиться.
Маяковский.
Дайте руку…
Стиснул?
Больно?
Извините, дорогой…
Мне
при жизни
с вами
сговориться б надо.
Скоро вот
и я
умру
и буду нем.
После смерти

нам
стоять почти что рядом:
Вы на Пе,
а я
на эМ.
. . . . . .
Мне бы
памятник при жизни —
полагается по чину…

Но наряду с далеким Пушкиным Маяковскому не давало покоя и ближайшее соседство с Есениным:

Что ж о современниках?!..
От зевоты
скулы
разворачивает аж!..
Ну Есенин,
мужиковствующих свора,
Смех!
Коровою
в перчатках лаечных.
Раз послушаешь…
но это ведь из хора!
Балалаечник!

Обозвав Есенина «балалаечником», Маяковский в той же поэме неосторожно сбросил маску героического *новатора* (на всякую старуху бывает проруха) и открыл свои подлинные вкусы и симпатии:

А Некрасов
Коля,
сын покойного Алеши, —
он и в карты,
он и в стих,
и так
неплох на вид.
Знаете его?
вот он
мужик хороший.
Этот
нам[42] компания —

пускай стоит.

Маяковский должен был бы обратиться именно к Некрасову, а не к Пушкину с вышеприведенными словами:

После смерти
нам
стоять *придется* [43] рядом:
Вы на эН,
а я
на эМ.

Алфавитное соседство Маяковского с Некрасовым гораздо более убедительно, чем такое соседство с Пушкиным. Между Маяковским и Пушкиным оказался бы как раз Некрасов, и дальше, в алфавитном порядке, например —

Островский
Саша,
сын покойного Коли.

М, Н, О, П…

Кстати, по поводу Пушкина и Некрасова. Всеволод Мейерхольд говорил о Маяковском: «Маяковский очень любил Пушкина, он очень высоко его ценил, он мог писать, как Пушкин, что сказалось в его последних стихах „Во весь голос“, но он боролся с *эпигоном* Пушкина. Он не хотел писать, как Пушкин, и стремился выработать свой язык. Сказать, что это ему удалось, мы не можем, потому что, когда мы пересматриваем его произведения, мы видим в них Некрасова, Блока и самостоятельное лицо Маяковского».

Маяковский был полной противоположностью Есенину. Маяковский провозгласил: «В наше время тот поэт, кто полезен». Есенину «миссия служительства» пришлась не по нутру. Есенин всем своим творчеством стремился доказать, что в наше *материалистическое* время полезен тот, кто — *поэт*. Отсюда, в «наше время» — один шаг до жертвенности и отчаяния.

Разгул Есенина, бессонные ночи, трепня с литературных подмостков на светские ужины, знакомства, публичные выступления и скандалы развивались параллельно его популярности. По счастью, декоративная косоворотка балалаечника уступила место (как в свое время у Горького)

городскому пиджаку. Но «девическая краса» его лица быстро побледнела. Цвет кожи стал желтовато-серым, под глазами натекли легкие припухлости. Таким, чуть-чуть отечным юношей, не потерявшим стройности и грубоватой грации русского подмастерья, он оставался до конца своих дней или, по крайней мере, до того дня, когда я встретился с ним в последний раз, после его возвращения из-за границы. Таким он сохранился и на моем наброске, который мне удалось сделать с него, несмотря на сумбурность встреч.

Говорить о прославленных пьянствах Есенина я, насколько возможно, не стану. Это его личное дело, хотя это личное в большинстве случаев проходило публично. Да и можно ли вообще сыскать поэтов «уравновешенных»? Настоящее художественное творчество начинается тогда, когда художник приступает к битью стекол. Вийона, Микеланджело, Челлини, Шекспира, Мольера, Рембрандта, Пушкина, Верлена, Бодлера, Достоевского и tutti quanti[44] — можно ли причислить к людям comme il faut[45]? В моей памяти гораздо глубже воспоминания о тех редких встречах без посторонних свидетелей, когда Есенин скромно, умно и без кокетства говорил об искусстве. Говорил как мастер, как работник. Распространенное мнение о том, будто Есенин был поэтом, произведения которого слагались сами собой, без труда, без кройки, совершенно неверно. Я видел его черновики, зачеркнутые, перечеркнутые, полные помарок и поправок, и если строй его поэзии производит впечатление стихийности, то это лишь секрет его дара и его техники, о которой он очень заботился.

Георгий Иванов писал о Есенине: «С посмертной судьбой Есенина произошла волшебная странность. Он мертв уже четверть века, но все связанное с ним, как будто выключенное из общего закона умирания, забвения, продолжает жить. И как-то само собой случилось так, что по отношению к Есенину формальная оценка кажется ненужным делом… Это вообще скучное занятие, особенно когда в ваших руках книжка Есенина. Химический состав весеннего воздуха можно исследовать и определить, но… насколько естественней просто вдохнуть его полной грудью…»

Вдыхая полной грудью поэзию Есенина, нельзя, может быть, не заметить ее недостатков (у кого их нет?), но не простить их тоже нельзя.

Ему можно простить даже его ложный «песенный лад» (родственный ложной косоворотке), так нравившийся курсисткам и прочим завсегдатаям литературных вечеров, — все эти

Эх, бывало, заломишь шапку!
Эх вы, сани! Что за сани!
Эх вы, сани! А кони, кони!
Эх, вы сани-сани! Конь ты мой буланый!
Эх, гармошка, смерть-отрава!
Эх, любовь-калинушка!
Эх ты, молодость, буйная молодость!
Эх, береза русская!
Ой вы, луга и дубравы!
Ой ты, парень синеглазый!
Ой вы, сани самолеты!
Ой, не весел ты, край мой родной!
Ой, удал и многосказен!
Ой, не любит черны косы домовой!
Гой ты, Русь моя родная!
Гей, вы нелюди-люди!
Ах, не выйти в жены девушке весной!
Ах, у луны такое светит!
Ах, постой. Я ее не ругаю!
Ах, постой. Я ее не кляну!
Ах, увял головы моей куст!
Ах, перо не грабли, ах, коса не ручка!
Ах, Толя, Толя, ты ли, ты ли!
Эй вы, соколы родные!
Эй, поэт, послушай, слаб ты иль не слаб?

И так далее.

В устах Рябинина эти распевы звучали гораздо правдивее, хоть он и был не автором, но лишь многотысячным соавтором. Есенину можно простить и некоторые не совсем понятные совпадения, как например:

…Не шуми, осина, не пыли, дорога,
Пусть несется песня к милой до порога.
Пусть она услышит, *пусть она поплачет.*
Ей чужая юность ничего не значит.

И у Лермонтова:

Ты расскажи всю правду ей,
Пустого сердца не жалей —
Пускай она поплачет…
Ей ничего не значит!

Восемьдесят лет расстояния…

Но невозможно не поблагодарить Есенина, например, за его «Песню о собаке», песню, от которой я заплакал, когда он мне ее прочитал.

Утром в ржаном закуте,
Где златятся рогожи в ряд,
Семерых ощенила сука,
Рыжих семерых щенят…
…А вечером, когда куры
Обсаживают шесток,
Вышел хозяин хмурый,
Семерых всех поклал в мешок.
По сугробам она бежала,
Поспевая за ним бежать…
И так долго, долго дрожала
Воды незамерзшей гладь…

Что стоит, скажите мне, рядом с этой «канвой второстепенного качества» громкоголосая, космическая ода Маяковского о Ленине, несмотря на то что Ленин представляет собой явление несомненно более выдающееся, чем несчастная есенинская сука и семеро сукиных детей? Сколько социальных и моральных проблем, и весь многословный фатализм андреевской «Жизни Человека», уместилось в семи есенинских четверостишиях! «Песню о собаке» нужно сохранить в ближайшем соседстве с «Шинелью» Гоголя.

С «Песней о собаке» связано у меня еще одно воспоминание девятнадцатого или двадцатого года. Дело происходило в московском клубе художников и поэтов «Питореск», украшенном контррельефами Георгия Якулова. Есенин читал стихи. Маяковский поднялся со стула и сказал:

— Какие же это стихи, Сергей? Рифма ребячья. Ты вот мою послушай:

По волнам играя носится
С миноносцем миноносица.
. . . . . .
Вдруг прожектор, вздев на нос очки,
Впился в спину миноносочки.
. . . . . .
И чего это несносен нам

Мир в семействе миноносином?

— Понял? — обратился Маяковский к Есенину.

— Понял, — ответил тот, — здорово, ловко, браво!

И тотчас, без предисловий, прочел, почти пропел, о собаке. Одобрение зала было триумфальным.

Мимоходом о собаках.

Виктор Шкловский, отметив (в книге о Павле Федотове), что при режиме Николая Первого писатели «писали больше о художниках, о художниках писал даже Гоголь», пояснил: «О художниках писали потому, что о другом писать было нельзя».

Поэтам советской эпохи, дававшим себе передышку от обязательств и хорошего тона идеологического служительства, приходилось искать подальше закоулок: они отдыхали на звериных сюжетах, зверям еще разрешалось бесконтрольно исповедовать простые, внеклассовые, человеческие чувства. У Есенина есть еще «Собака Качалова», «Сукин сын», и сколько других псов, собак и собачонок разбросано по его страницам. Впрочем, Есенин писал и о кошке, в драматическом стихотворении, посвященном своей сестре. У Чуковского — «Крокодил», у Маяковского — «Хорошее отношение к лошадям», у Вадима Шершеневича — «Лошадь как лошадь»… Шершеневич возвращался и к собакам:

Судьба мне: у каждой тумбы
Остановиться, чтобы ногу поднять.

Не помню, Шершеневич или Мариенгоф советовал:

Если хочешь, поэт, жениться,
Так женись на овце в хлеву…

Мариенгоф, Шершеневич, Кусиков принадлежали к литературной группе имажинистов. Есенин тоже примкнул к этому движению, хотя, по существу, его поэзия была совершенно иной. Выступления имажинистов становились все более частыми, шумными и принимали иногда довольно эксцентрические формы. Знаменитый советский актер, мейерхольдовец Игорь Ильинский, в своей книге «Сам о себе» (Москва, 1961), писал: «Как-то раз на Тверском бульваре я видел трех молодых людей, в которых узнал Есенина, Шершеневича и Мариенгофа (основных имажинистов). Они сдвинули скамейки на бульваре, поднялись на них, как на

помост, и приглашали проходивших послушать их стихи. Скамейки окружила не очень многочисленная толпа, которая если не холодно, то, во всяком случае, хладнокровно слушала выступления Есенина, Мариенгофа, Шершеневича. „Мне бы только любви немножко и десятка два папирос“, — декламировал Шершеневич. Что-то исступленно читал Есенин. Стихи были не очень понятны, и выступление носило какой-то „*футуристический* оттенок“».

В 1920 году, сразу после занятия Ростова-на-Дону конницей Буденного, воспетой Исааком Бабелем, я приехал в этот город и в тот же день попал на вечер поэтов, организованный местным Рабисом (профессиональный Союз работников искусства), в помещении Интимного театра. В зале велись «собеседования о путях поэтического творчества», на сцене выступали желающие — поэты и разговорщики, в фойе пили пиво «Старая Бавария», десять рублей стакан; стоял бочонок (почти как в Мюнхене), в бочонке кран, подле крана — хвост жаждущих и товарищ-услужающий. Получить пиво можно было только по предъявлении членской карточки ростовского Рабиса. Которые просто гости или иногородние работники искусства — те пива не получали. В их числе — я.

Выступавшие поэты принадлежали к разным школам, до имажинистов включительно. Некий профессор, фамилию которого я запамятовал, фаворит ростовской публики тех лет, говорил о том, что «настоящий талант всегда бывает скромен. Свидетельство этому мы находим у великих русских поэтов — Пушкина, Лермонтова и Надсона. Можно продавать строки, но Музу продавать нельзя! А вот Муза имажинистов и футуристов продажна. Это нехорошо!».

Скромный поэт «пушкинской школы» робко читал по записочке свои стихи, застенчиво предупредив публику, что наизусть никогда не помнит:

Мы стояли у жизни моря,
Нам светила бледная луна…
Затихало наше горе,
В твоих глазах любовь цвела…

С галерки кричали:

— Есенина! Есенина!

Зачем, почему оказался Есенин в Ростове — я не знал. Впрочем, он и сам редко знал — где и почему.

— Есенин — пуля в Ростове, — шепнул мне сосед по стулу, — ходит по улицам без шляпы (в те годы это считалось почти

неприличным), все на него смотрят, и пройтись с ним под руку особенно лестно, так как он отдувается здесь за всю «новую школу».

Голос из публики:

— Есенин не дождался своей очереди и ушел ужинать в «Альгамбру».

Конферансье сердился:

— Уважаемой публике, товарищ, решительно безразлично, где ужинает товарищ Есенин! Не надо лишних слов. Здесь имеется конферансье в моем лице, и я нахожу ваши заявления с мест излишними! Надо быть парламентарным. Уважаемый профессор говорил нам, что еще у великого русского поэта Пушкина есть указания на то, что истинный талант должен быть скромен. Нашей молодежи следует поучиться этому у корифеев отечественной литературы. Конечно, есть среди поэтов новой школы талантливые люди. Вот, например, Маяковский (смех в публике) назвал Зимний дворец «макаронной фабрикой». Если мы вспомним архитектуру дворца (оратор забыл имя строителя, но выражает надежду, что присутствующие на вечере архитекторы выручат), то заметим, что его колоннады действительно напоминают макароны. Тем более что зодчий был итальянцем… Тоже и рифмы бывают у молодых поэтов удачные. Великий Кольцов плохо владел рифмой, почему и писал довольно часто белыми стихами. Впрочем, рифмы Маяковского можно слушать с эстрады, а при чтении в книге ничего не получается, не рифмуется.

Голос из публики:

— Имажинисты, имажинята, щенята, телята, сосунки!

В фойе — шум и крики, заглушающие оратора. Громче всех — свирепый голос распределителя:

— Прошу не кричать, а то мы прекратим выдачу пива!

…Проголодавшись, я отправился в названную «Альгамбру», где и встретил Есенина, и мы снова провели пьяную ночь.

— В горы! Хочу в горы! — кричал Есенин. — Вершин! грузиночек! курочек! цыплят!.. Айда, сволочь, в горы?!

«Сволочь» — это обращалось ко мне.

Но вместо того чтобы собираться на вокзал, Есенин стучал кулаком по столу:

— Товарищ лакей, пробку!

«Пробкой» называлась бутылка вина, так как в живых оставалась только пробка: вино выпивалось, бутылка билась вдребезги.

— Я памятник себе воздвиг из пробок,

Из пробок вылаканных вин!

Нет, не памятник: пирамиду!

И, повернувшись ко мне:

— Ты уверен, что у твоего Горация говорилось о пирамидах? Ведь при Горации пирамид, по-моему, еще не было?

Дальше начинался матерный период. Виртуозной скороговоркой Есенин выругивал без запинок «Малый матерный загиб» Петра Великого (37 слов), с его диковинным «ежом косматым, против шерсти волосатым», и «Большой загиб», состоящий из двухсот шестидесяти слов. Малый загиб я, кажется, могу еще восстановить. Большой загиб, кроме Есенина, знал только мой друг, «советский граф» и специалист по Петру Великому, Алексей Толстой…

Через три дня, протрезвившись, я возвращался в Москву. Есенин дал мне для кого-то в Москве «важное» письмо: в исполнительность почты он в то время, с некоторым основанием, не верил. Ехать до Москвы пришлось четыре дня. Поезд раз десять менял направление. Под Матвеевым Курганом или возле Чаплина (не оттуда ли родом Чарли Чаплин?) была обещана веселая встреча то ли с батькой Махно, то ли — с Тютюнником. Выше пассажирам пришлось почему-то пройти пешком верст двадцать, в то время как поезд, при погашенных огнях, промчался мимо по рельсам… Короче говоря, письмо я потерял по дороге. Есенин по возвращении в Москву о нем тоже забыл: тогда начинался дункановский загиб. Боюсь, однако, что на том свете вспомнит, и если характер его не изменился, он непременно набьет мне морду.

Захваченная коммунистической идеологией Айседора Дункан приехала в 1921 году в Москву. Малинововолосая, беспутная и печальная, чистая в мыслях, великодушная сердцем, осмеянная и загрязненная кутилами всех частей света и прозванная «Дунькой» в Москве, она открыла школу пластики для пролетарских детей в отведенном ей на Пречистенке бесхозяйном особняке балерины Балашовой, покинувшей Россию.

Прикрытая легким плащом, сверкая пунцовым лаком ногтей на ногах, Дункан раскрывает объятия навстречу своим ученицам: ребятишки в косичках и стриженные под гребенку, в драненьких платьицах, в мятых тряпочках, с веснушками на переносице, с пугливым удивлением в глазах. Голова Дункан наклонена к плечу, легкая улыбка светит материнской нежностью. Тихим голосом Дункан говорит по-английски:

— Дети, я не собираюсь учить вас танцам: вы будете

танцевать, когда захотите, те танцы, которые подскажет вам ваше желание. Я просто хочу научить вас летать, как птицы, гнуться, как юные деревца под ветром, радоваться, как радуется майское утро, бабочка, лягушонок в росе, дышать свободно, как облака, прыгать легко и бесшумно, как серая кошка… Переведите, — обращается Дункан к переводчику и политруку школы, товарищу Грудскому.

— Детки, — переводит Грудский, — товарищ Изидора вовсе не собирается обучать вас танцам, потому что танцульки являются пережитком гниющей Европы. Товарищ Изидора научит вас махать руками, как птицы, ластиться вроде кошки, прыгать по-лягушиному, то есть, в общем и целом, подражать жестикуляции зверей…

С Есениным, Мариенгофом, Шершеневичем и Кусиковым я часто проводил оргийные ночи в особняке Дункан, ставшем штаб-квартирой имажинизма. Снабжение продовольствием и вином шло непосредственно из Кремля. Дункан пленилась Есениным, что совершенно естественно: не только моя Настя считала его «красавчиком». Роман был ураганный и столь же короткий, как и коммунистический идеализм Дункан.

Помню, как однажды, лежа на диване рядом с Дункан, Есенин, оторвавшись от ее губ, обернулся ко мне и крикнул:

— Осточертела мне эта московская Америка! Смыться бы куда!

И, диким голосом, Мариенгофу:

— Замени ты меня, Толька, Христа ради!

Ни заменить, ни смыться не удалось. Через несколько дней Есенин улетел с Дункан за границу.

> «Братья писатели, в вашей судьбе
> Что-то лежит роковое».

Эти, столько раз проиронизированные, некрасовские слова приобрели теперь подчеркнутую убедительность. В особенности — по отношению к поэтам.

Маяковский писал: «Слово — полководец человечьей силы». Эта страшная армия привела к самоубийству и к гибели наиболее блестящих своих «полководцев».

Среди их многих трагических смертей одна из самых страшных — смерть Есенина. Не только потому, что его самоубийство было самоубийством в квадрате: висельник, залитый кровью вскрытых вен, это уже слишком. Но потому, что он был моложе и даровитее почти всех других. Трудно поверить, чтобы, приняв последнее решение, Есенин чувствовал, что как

поэт он уже был закончен. Впрочем, возможно, что здесь скрывается еще недоступный нам закон. Рафаэль или Пушкин, ушедшие в юном возрасте, успели достигнуть наивысшего мастерства, в то время как Тициан, доживший до ста лет, создал наиболее совершенные произведения в девяностолетнем возрасте.

Есенин повесился от отчаяния: от беспутства, иными словами — от беспутья, от бездорожья. Пути русской поэзии оказались в те годы отрезанными и вскоре были заколочены наглухо. Если здесь, в эмиграции, продолжали творить свободные Георгии Ивановы, то в пределах Советского Союза все больше и больше нарождались и заполняли печатные страницы чиновные Демьяны Бедные.

29 декабря 1925 года Всероссийский союз писателей известил в газетах «с глубочайшей скорбью о трагической кончине Сергея Есенина, последовавшей в ночь на 28 декабря в Ленинграде», и о том, что «о времени прибытия тела в Москву, о дне и месте похорон будет объявлено особо». На следующий день, 30 декабря, комиссия по организации похорон Есенина сообщила, что «встреча тела покойного состоится сегодня в два с половиной часа дня на Октябрьском вокзале (в Москве), откуда тело будет перенесено в Дом печати (Никитский бульвар, 8)», что «вход в Дом печати открыт всем, желающим проститься с покойным», что «вынос тела на Ваганьковское кладбище состоится 31 декабря, в 11 часов утра» и что «путь процессии будет следующий: Дом печати, Дом Герцена, памятник Пушкину, Ваганьковское кладбище». 31 декабря, под Новый год, Есенина хоронили.

30 декабря А.Лежнев писал в «Правде»: «Он (Есенин) был поэтом не для критиков или поэтов (как, например, Хлебников), но для читателей. Он волновал, трогал, заражал, он был не только мастером, но и живым человеком… Меньше всего Есенин был поэтом головным, меньше всего он ритор или версификатор».

Через пять дней на состоявшемся в Камерном театре Таирова вечере памяти Есенина поэт Сергей Городецкий припомнил, как в момент, когда гроб опускали в могилу, среди наступившей тишины прозвучал женский голос:

— Прощай, моя сказка…

По странному и весьма неуместному совпадению 30 и 31 декабря на тех же газетных страницах объявлялось, что «Совнарком Украины принял постановление, регулирующее и ограничивающее торговлю спиртными напитками», что «на тульских предприятиях заметно увеличились прогулы рабочих из-за пьянства» и что «на некоторых заводах прогулы по пьянке составляют до 90 проц. всех прогулов», ввиду чего «пленум тульского губпросвета вынес постановление о необходимости мобилизовать общественное мнение вокруг вопроса борьбы с

пьянством и приступить к организации в рабочих районах кооперативных *чайных-читален*».

Тогда же появилось в «Правде», как образчик расцвета «*советской*» поэзии, следующее «бодрящкое» стихотворение, посвященное Ленину:

Сегодня мы отчитываться будем,
Что сделали за годы без него,
И не забыли ли чего
Вписать в Госплан рабочих буден?

Имя «поэта» — Василий Горшков.

Маяковский писал на смерть Есенина:

Вы ушли,
как говорится,
в мир иной.
Пустота…
Летите,
в звезды врезываясь.
Ни тебе аванса,
ни пивной.
Трезвость…
Прекратите,
бросьте!
Вы в своем уме ли?
Дать,
чтоб щеки
заливал
смертельный мел?!
Вы ж
такое
загибать умели,
Что другой
на свете
не умел…

И дальше, перефразируя последние написанные Есениным строки:

В этой жизни умирать не ново,
Но и жить, конечно, не новей, —

Маяковский добавил:

Для веселия
планета наша
мало оборудована.
Надо вырвать
радость
у грядущих дней.
В этой жизни
помереть не трудно,
Сделать жизнь
значительно трудней.

Написав это в 1926 году, Маяковский, в свою очередь, наложил на себя руки в 1930 году. Слава Есенина в СССР за этот промежуток времени росла не по дням, а по часам — наперекор официальному равнодушию. Шутить над его поэзией становилось для Маяковского все опаснее. В предчувствии собственной гибели (Маяковский затосковал о себе как о поэте) он в тридцатом году не сдержался и в одном из своих стихотворных завещаний поставил точку над i.

Я к вам приду
в коммунистическое далеко
не так,
как песенно-есененный провитязь.
Мой стих дойдет
через хребты веков
и через головы
поэтов и правительств.

Через головы правительств — это возможно и даже несомненно; головы правительств нас не интересуют. Но через головы поэтов, таких, как Есенин, — здесь, в своем коммунистическом эгоцентризме (если такой филологический парадокс возможен), Маяковский, славный, но чрезмерно душимый ревностью парень, по-видимому, просчитался.

Как это ни странно, гиперболированные темы (я говорю лишь о *темах*) Маяковского звучат сегодня как злободневная хроника, давно утратившая злободневность. Пример: написанное в 1926 году стихотворение «Товарищу Нетте, пароходу и человеку» потребовало всего через десять лет и в советском же издании следующей пояснительной сноски: «Теодор Нетте — наш

дипкурьер, героически погибший, защищая диппочту от покушений контрразведчиков. Его именем назван один из пароходов Черноморского флота».

А простейшая лирика Есенина поет полным голосом и не нуждается в комментариях. «Грандиозное» мельчает, становится временным, а «пустяковое» — пахнет вечностью.

19 января 1926 года Лев Троцкий, тогда еще имевший право голоса, напечатал в «Правде» статью памяти Есенина: «Мы потеряли Есенина — такого прекрасного поэта, такого свежего, такого настоящего. И так трагически потеряли. Он ушел сам, кровью попрощавшись с необозначенным другом — может быть, со всеми нами. Поразительны по нежности и мягкости эти его последние строки. Он ушел из жизни без крикливой обиды, без позы протеста — не хлопнув дверью, а тихо призакрыв ее рукою, на которой сочилась кровь. В этом жесте поэтический и человеческий образ Есенина вспыхнул незабываемым прощальным светом.

Есенин слагал острые песни *хулигана* и придавал свою неповторимую, есенинскую напевность озорным звукам кабацкой Москвы. Он нередко кичился дерзким жестом, грубым словом. Но надо всем этим трепетала совсем особая нежность неогражденной, незащищенной души. Полунаносной грубостью Есенин прикрывался от сурового времени, в какое родился, — прикрывался, но не прикрылся…

Наше время — суровое время, может быть, одно из суровейших в истории так называемого цивилизованного человечества. Революционер, рожденный для этих десятилетий, одержим неистовым патриотизмом своей эпохи — своего отечества во времени. Есенин не был революционером. Автор „Пугачева“ и „Баллады о двадцати шести“ был интимнейшим лириком. Эпоха же наша — не лирическая. В этом *главная* причина того, почему самовольно и так рано ушел от нас и от своей зпохи Сергей Есенин.

Корни у Есенина глубоко народные… Но в этой крепости крестьянской подоплеки причина личной некрепости Есенина: из старого его вырвало с корнем, а в новом корень не принялся… Есенин интимен, нежен, лиричен — революция публична, эпична, катастрофична. Оттого-то короткая жизнь поэта оборвалась катастрофой.

Кем-то сказано, что каждый носит в себе пружину своей судьбы, а жизнь разворачивает эту пружину до конца… Творческая пружина Есенина, разворачиваясь, натолкнулась на грани эпохи и — сломалась. Его лирическая пружина могла бы развернуться до конца только в условиях гармонического,

счастливого, с песней живущего общества, где не борьба царит, а дружба, любовь, нежное участие. Такое время придет. За нынешней эпохой, в утробе которой скрывается еще много беспощадных и спасительных боев человека с человеком, придут иные времена — те самые, которые нынешней борьбой подготовляются. Личность человеческая расцветет тогда настоящим цветом. А вместе с нею и лирика. Революция впервые отвоюет для каждого человека право не только на хлеб, но и на лирику. Кому писал Есенин кровью в свой последний раз? Может быть, он перекликнулся с тем другом, который еще не родился, с человеком грядущей эпохи, которого одни готовят боями, а Есенин — песнями. Поэт погиб потому, что был несроден революции. Но во имя будущего она навсегда усыновит его…

В нашем сознании скорбь острая и совсем еще свежая умеряется мыслью, что этот прекрасный и неподдельный поэт по-своему отразил эпоху и обогатил ее песнями, по-новому сказавши о любви, о синем небе, упавшем в реку, о месяце, который ягненком пасется в небесах[46], и о цветке неповторимом — о себе самом.

Пусть же в чествовании памяти поэта не будет ничего упадочного и расслабляющего… Умер поэт. Да здравствует поэзия! Сорвалось в обрыв незащищенное человеческое дитя. Да здравствует творческая жизнь, в которую до последней минуты вплетал драгоценные нити поэзии Сергей Есенин!»

Айседора Дункан вскоре также нашла смерть, пав жертвой таинственной предопределенности. Давно, еще в ее молодые годы, автомобиль, везший двух ее малолетних детей, пробил решетку одного из парижских мостов и утонул в Сене. В 1925 году, в Париже, я ужинал у одной американской собирательницы картин. Среди приглашенных была Дункан. Она много говорила со мной о Москве, о Петербурге, о советском строе, глубоко ее разочаровавшем, но не обмолвилась ни одним словом о Есенине. Я хотел было сказать, что есть что-то родственное между звуком Есенин и Сеной, но сдержался и умолчал. Ночью, когда, прощаясь, я в последний раз в жизни целовал ее руку, Дункан предложила мне, чтобы ее шофер отвез меня до дому. Пересекая Ситэ, мы столкнулись на полном ходу с грузовиком, везшим овощи в Центральный рынок. Автомобиль Дункан был разбит и скомкан. Шофер и я чудом выскреблись невредимыми на свежий огород, внезапно выросший на мостовой от столкновения. Еще через год или два Дункан сама погибла в автомобиле, задушенная собственным шарфом, конец которого втянулся ветром на ходу в колесо. Судьба воссоздательницы античной эстетики не уживалась с новейшими социальными и техническими

изобретениями.

Мой куоккальский дом, где Есенин провел ночь нашей первой встречи, постигла несколько позже та же участь. В 1918 году, после бегства Красной гвардии из Финляндии, я пробрался в Куоккалу (это еще было возможно), чтобы взглянуть на мой дом. Была зима. В горностаевой снеговой пышности торчал на его месте жалкий урод — бревенчатый сруб с развороченной крышей, с выбитыми окнами, с черными дырами вместо дверей. Обледенелые горы человеческих испражнений покрывали пол. По стенам почти до потолка замерзшими струями желтела моча, и еще не стерлись пометки углем: 2 арш. 2 верш., 2 арш. 5 верш., 2 арш. 10 верш… Победителем в этом своеобразном чемпионате красногвардейцев оказался пулеметчик Матвей Глушков: он достиг 2 арш. 12 верш. в высоту.

Вырванная с мясом из потолка висячая лампа была втоптана в кучу испражнений. Возле лампы — записка: «Спасибо тебе за лампу, буржуй, хорошо нам светила».

Половицы расщеплены топором, обои сорваны, пробиты пулями, железные кровати сведены смертельной судорогой, голубые сервизы обращены в осколки, металлическая посуда — кастрюли, сковородки, чайники — до верху заполнены испражнениями. Непостижимо обильно испражнялись повсюду: во всех этажах, на полу, на лестницах — сглаживая ступени, на столах, в ящиках столов, на стульях, на матрасах, швыряли кусками испражнений в потолок. Вот еще записка:

«Понюхай нашава гавна ладно ваняит».

В третьем этаже — единственная уцелевшая комната. На двери записка:

«Тов. Камандир».

На столе — ночной горшок с недоеденной гречневой кашей и воткнутой в нее ложкой…

Во время последней финско-советской войны (когда «широкие круги национально мыслящей русской эмиграции» неожиданно стали на сторону Советов, неожиданно приняв советский интернационал за российский национализм) я в Париже каждым утром следил по карте Финляндии за наступательным движением советской «освободительной» армии. И вот пришла весть о том, что Куоккала «отошла к Советам». В то утро я был освобожден от тяжести хозяйственных забот (давно уже ставших платоническими). Руины моего дома и полуторадесятинный парк с лужайками, где седобородый Короленко засветил однажды в рождественскую ночь окутанную снегом елку; где гимназистом я носился в горелки с Максимом Горьким и моей ручной галкой Матрешкой; где я играл в крокет

с Маяковским; где грызся о судьбах искусства с фантастическим военным доктором и живописцем Николаем Кульбиным; где русская литература творила и отдыхала, — исчезли для меня навсегда, как слизанные коровьим языком. Вырастет ли когда-нибудь на этом пустыре столбик с памятной дощечкой, на которой вряд ли смогут уместиться все имена?..

Но это уже мелочи. Обрывки бесполезной сентиментальности…

Владимир Маяковский

Маяковский очень любил Пушкина,
он очень высоко его ставил,
он мог писать, как Пушкин,
это сказалось в его последних стихах «Во весь голос», но он боролся с эпигоном Пушкина.
Он не хотел писать, как Пушкин,
и стремился выработать свой язык.
Сказать, что это ему удалось,
мы не можем, потому что, когда мы
пересматриваем его произведения,
мы видим в них Некрасова, Блока
и самостоятельное лицо Маяковского.

Всеволод Мейерхольд.

(Беседа с самодеятельными художественными коллективамизавода «Шарикоподшипник», 27 мая 1936 года)

Владимир Маяковский

Маяковский принадлежал к группе футуристов. Она была многочисленна: Бурлюк, Крученых, Северянин, Олимпов, Хлебников, Зданевич (переименовавший себя в эмиграции в Ильязда), Каменский, Маяковский… Несколько позже к ним примкнули Асеев и Пастернак. Наиболее глубоким был Хлебников, наиболее последовательным, ортодоксальным — Крученых, наиболее патетическим — Пастернак, наиболее сильным и человечным — Маяковский.

Он был огромного роста, мускулист и широкоплеч. Волосы он то состригал наголо, то отращивал до такой степени, что они не слушались уже ни гребенки, ни щетки и упрямо таращились в беспорядке — сегодня в одном направлении, завтра — в другом. Тонкие брови лежали над самыми глазами, придавая им злобный

оттенок. Нижняя челюсть плотоядно выдавалась вперед.

Гордый своей внешностью, он писал:

Иду — красивый,
Двадцатидвухлетний.
(«Облако в штанах», 1915)

Маяковский сознательно совершенствовал топорность своих жестов, громоздкость походки, презрительность и сухость складок у губ. К этому выражению недружелюбности он любил прибавлять надменные колкие вспышки глаз, и это проявлялось особенно сильно, когда он с самодовольным видом подымался на эстраду для чтения (редкого по отточенности ритмов) своих стихов или для произнесения речей, всегда настолько вызывающих, что они непременно сопровождались шумными протестами и восторженными возгласами публики.

Шесть лет спустя после смерти Маяковского, в речи, произнесенной на собрании московских «работников искусства», 26 марта 1936 года в Москве, Всеволод Мейерхольд сказал: «Не терзается никакими сомнениями, всегда доволен собой любитель. Мастер всегда очень строг к себе. Мастеру не свойственно самодовольство, зазнайство. Но бывают моменты, когда художник *кажется* самодовольным, самоуверенным и грубоватым. Таким казался иногда Владимир Маяковский. Но эта напускная самоуверенность была для него своеобразной броней, защитой от нападавших на него консерваторов. Грубость Маяковского была беспредельно хрупкой».

С 1913 года (когда Маяковский не дошел еще до призывного возраста) и до нашей последней встречи во Франции, незадолго до его трагического конца, мы постоянно виделись в Петербурге, в Москве, в Париже, а также в Финляндии, в Куоккале. Там мы собирались то у Корнея Чуковского, то у Николая Евреинова, то у «футуристского доктора» и художника Николая Кульбина, то по средам у Ильи Репина, в его имении «Пенаты», то в имении моих родителей, где мы столько раз азартно играли (или «дулись», как говорил Маяковский) в крокет.

Эльза Триоле справедливо рассказывала, что Маяковский вместо того, чтобы входить с людьми в деловые отношения, предпочитал играть с ними: «Прежде всего — в карты, потом — на бильярде, потом — во что угодно, в тут же изобретенные игры. Преимущественно — на деньги, но также — ради всевозможных фантастических выдумок».

Я играл с ним «на деньги»: пятьдесят копеек партия. Однажды летом 1914 года, незадолго до объявления войны, Маяковский

проиграл мне несколько партий подряд. Он был азартен и начинал горячиться. Он играл лучше меня, но я знал все неровности нашей площадки и потому бил шары наверняка. Проиграв три рубля, Маяковский отбросил молоток и предложил мне возобновить игру ночью.

— На пять целковых, — добавил он.

— Почему ночью? — спросил я.

— Я научу тебя играть в темноте, — ответил Маяковский, — айда?

— Айда!

Ночью, белой, полусветлой финской ночью, мы снова пришли на площадку. С нами был наш общий друг Хлебников. Сидя на скамье и зажав руки между коленями, Хлебников молча следил за нашей игрой, потом встал, прислонился к березе и стоя заснул, негромко прихрапывая. Маяковский играл с необычайной для него осторожностью, но предательские бугорки и ямки, знакомые мне наизусть, помешали ему и на этот раз выиграть. Но я положил в карман только четыре целковых и пятнадцать копеек: в кошельке у Маяковского осталось денег ровно на железнодорожный билет до Петербурга.

С деньгами у Маяковского всегда происходили неувязки, несмотря на очень стройную концепцию денежного обращения. Еще до революции мы столкнулись как-то на Надеждинской улице. Маяковский вышел от зубного врача и с гордостью показал мне искусственный зуб.

— Сколько стоило? — полюбопытствовал я.

— Поэты тянут авансы в издательствах, но не платят дантистам. Дантисты должны смотреть на нас собачьими глазами и получать гонорар нашими автографами, — улыбнувшись, ответил Маяковский.

Куоккальская ночь, как обычно, закончилась в спорах (Маяковский, Хлебников и я) об искусстве (поэзия, живопись, театр), так как еще за четыре года до революции в нашем маленьком куоккальском еловом лесу, как, впрочем, и в Петербурге и в Москве, наши встречи, часто — в присутствии других юных представителей «авангардного» искусства, постоянно сопровождались подобными спорами.

Это было время, когда Маяковский писал:

А ВЫ МОГЛИ БЫ?
Я сразу смазал карту будня,
плеснувши краску из стакана;
я показал на блюде студня
косые скулы океана.

На чешуе жестяной рыбы
прочел я зовы новых туб.
А вы
ноктюрн сыграть
могли бы
на флейте водосточных труб?
1913

Или еще:

СКРИПКА И НЕМНОЖКО НЕРВНО
Скрипка издергалась, упрашивая,
и вдруг разревелась
так по-детски,
что барабан не выдержал:
«Хорошо, хорошо, хорошо!»
А сам устал,
не дослушал скрипкиной речи,
шмыгнул на горящий Кузнецкий
и ушел.
. . . . . .
я встал,
шатаясь, полез через ноты…
. . . . . .
бросился на деревянную шею…
. . . . . .
Я — хороший.
«Знаете что, скрипка?
Давайте —
будем жить вместе!
А?»
1914

Эти две коротенькие вещи я запомнил наизусть. Маяковский мне читал их, растянувшись на куоккальской траве: первую — с надменностью и грубостью, свойственными Маяковскому; вторую — с незабываемым драматическим патетизмом. Марксизм еще не успел проникнуть в его поэзию, тогда еще бесстрашно своеобразную.

1913 год был также годом, когда Маяковский, Бурлюк и Крученых опубликовали их знаменитый литературный манифест:

«Пощечина общественному вкусу».

В 1915 году Маяковский-футурист писал в поэме «Облако в штанах»:

Я над всем, что сделано,
ставлю «nihil».

В те годы, едва перешагнув через призывной возраст, Маяковский уже говорил о вечности своей поэзии:

Мой крик в граните времени выбит,
и будет греметь и гремит
оттого, что
в сердце, выжженном, как Египет,
есть тысяча тысяч пирамид!
(«Я и Наполеон», 1915)

Но тогда уже он предсказывал и свою трагическую гибель:

Все чаще думаю —
не поставить ли лучше
точку пули в своем конце.
(«Флейта-позвоночник», 1915)

Или:

Через столько-то, столько-то лет
— словом, не выживу —
с голода сдохну ль,
стану ль под пистолет…
(«Дешевая распродажа», 1916)

«С голода сдох» бездомный Велимир Хлебников. А Маяковский «встав под пистолет, поставил точку пули в своем конце».

Я следил за всем восхождением Маяковского. Если в нашей артистической среде его слава разрасталась достаточно быстро, то заставить принять его искусство широкими слоями читательских масс мог только какой-нибудь исключительный случай. Как всегда, это зависело от личного везения. На долю Хлебникова или Крученых такого везения не выпало.

Первый значительный (рекламный) успех в карьере Маяковского произошел в 1916 году. В эту эпоху знаменитость,

популярность и литературный авторитет Максима Горького были в полном расцвете, и я помню до всех мелочей ночь, проведенную в подвале «Бродячей собаки». Среди символистов, акмеистов, футуристов, заумников и будетлян присутствовал там и Максим Горький. В уже довольно поздний час Владимир Маяковский, как всегда — с надменным видом, поднялся на крохотную эстраду под привычное улюлюканье так называемых «фармацевтов», то есть посетителей, не имевших никакого отношения к искусству. Маяковский произнес, обращаясь к ним:

— Я буду читать для Горького, а не для вас!

Гул «фармацевтов» удвоился. Максим Горький, равнодушный, оставался неподвижен.

Прочитав отрывок из поэмы «Война и мир» и два-три коротких лирических стихотворения, Маяковский сошел с эстрады.

— Болтовня! Ветряная мельница! — кричала публика.

Нахмурив брови, Горький встал со стула и твердым голосом произнес:

— Глумиться здесь не над чем. Это — очень серьезно. Да! В этом есть что-то большое. Даже если это большое касается только формы.

И, протянув руку гордо улыбавшемуся Маяковскому, он добавил:

— Молодой человек, я вас поздравляю!

Мы устроили овацию Горькому, и эта ночь превратилась в подлинный триумф Маяковского. Даже «фармацевты» аплодировали. На следующий день слухи о суждении Горького распространились в Петербурге, потом — в Москве. Продвижение Маяковского в литературной иерархии значительно ускорилось. Маяковскому было двадцать три года.

Чувство дружбы и уважения к Маяковскому до сих пор живо во мне. Я никогда не скажу о нем ничего дурного. Но мне неизбежно придется говорить о его трагической судьбе, судьбе поэта в Советском Союзе.

Драма Маяковского была нашей общей драмой, драмой молодых поэтов, писателей, художников, композиторов, деятелей театра. 1910—1920-е годы были в искусстве (и не только — в русском искусстве) наиболее динамическими в этом веке. Искусство находилось в полной революции своих форм выражения: кубизм, футуризм, пуризм, сюрреализм, абстрактность… Во всех его разветвлениях мы упорно бились против традиций, против «академического» искусства. Мы стремились освободить художественное творчество от предрассудков «буржуазного» искусства. Борьба не была легкой,

но трудности еще более воодушевляли наш энтузиазм.

Хлебников и Маяковский (футуристы), Есенин и Мариенгоф (имажинисты) стояли среди поэтов в первых рядах этой борьбы.

Политическая и социальная революция приближалась и все более и более давала себя чувствовать в зимних тучах над русской землей и в особенности над Петербургом. Военные неудачи и хроника происшествий (убийство Распутина и пр.) подчеркивали возрастающее разложение режима.

Наивно (наша юность и наша ненависть к войне сыграли в этом значительную роль) мы поверили, как мне уже приходилось писать об этом, что революция социальная совпадает с революцией в искусстве. Мы поверили, что наша борьба за новые формы будет *поддержана* революцией социальной. Подлинные «вкусы», подлинные намерения и планы Ленина еще не были нам известны. Вот почему в 1917 году, когда прежний режим был свергнут, Маяковский кричал в поэме «Революция»:

Граждане!
Сегодня рушится тысячелетнее «Прежде».
Сегодня пересматривается миров основа.
Сегодня
до последней пуговицы в одежде
жизнь переделаем снова.

Маяковский был счастлив. Мы были все вдохновлены, так как многие стороны тысячелетнего *Прежде* представлялись нам отжившими и обреченными на исчезновение. Мы мечтали о новых формах в искусстве. Я помню, как в одну из мартовских (или апрельских) ночей 1917 года поэт Зданевич, блуждая со мной по Петербургу, уже республиканскому, сказал, говоря о Керенском, ставшем председателем Временного правительства:

— Надо бы издать сборник, посвященный Керенскому как первому вождю футуристического государства!

Идеи Интернационала воодушевляли нас. Война, то есть массовое убийство, прекратится. Мы, художники, поэты, артисты всех видов искусства, протягивали руки нашим товарищам всего мира. Мы стремились слить наши общие искания.

В 1919 году, два года спустя после Октября, Маяковский писал:

ПОТРЯСАЮЩИЕ ФАКТЫ
Небывалей не было у истории в аннале
факта:
вчера,

сквозь иней,
звеня в «Интернационале»,
Смольный
ринулся
к рабочим в Берлине.
. . . . . .
Поднялся.
Шагает но Европе.
. . . . . .
И уже
из лоска
тротуарного глянца
Брюсселя,
натягивая нерв,
росла легенда
про Летучего голландца —
голландца революционеров.
А он
. . . . . .
Красный, встал над Парижем.
. . . . . .
а он — за Ла-манш.
На площадь выводит подвалы Лондона.
А после
. . . . . .
над океаном Атлантическим видели —
пронесся.
. . . . . .
А в пятницу
утром
вспыхнула Америка…

Помеченные 1919 годом, это были видения поэта. Маяковский был тогда вполне искренен.

— Ты с ума сошел! — говорил он мне в одно из наших московских свиданий. — Сегодня ты еще не в партии? Черт знает что! Партия — это ленинский танк, на котором мы перегоним будущее!

Маяковский был еще «футуристом».

Однако марксистско-ленинский Интернационал оказался совсем другой вещью: это был интернационал агрессивный, «империалистический» и невероятно ретроградный. Мечтания нашей юности были обмануты. Мы почувствовали и поняли это

довольно скоро, благодаря бездарным лозунгам и административно-полицейским мерам, выдвинутым ленинскими «вождями», а также убедившись в неприемлемости, в недопустимости диктаторского духа коммунистической партии.

В 1922 году Ленин, верный своему пониманию роли искусства, написал о Маяковском: «Случайно я прочел вчера в „Известиях“ одно стихотворение Маяковского на политическую тему… Я редко испытывал такое живое удовольствие с точки зрения политической и административной (!)… Я не берусь судить поэтические качества, но политически это совершенно правильно»[47].

Маяковскому было двадцать шесть лет. Эта (невежественная) похвала Ленина оказалась вторым и наиболее мощным толчком в карьере (уже официальной) Маяковского: он был признан «лучшим поэтом Советского Союза»[48], и его слава была провозглашена… обязательной.

Мировая война, две революции, гражданская война… Все лицо земли изменилось. Маяковский стал знаменитостью. Сколько событий предшествующих лет уже ускользнуло из памяти. Маяковский, Василий Каменский, еще кто-то и я, встретившись однажды в петербургском Доме искусств, играли в карты. Не на деньги: денег у нас тогда уже не было, были пайки. Выигравший должен был просто щелкнуть картой по носу проигравшего. Играли и щелкали. Но когда я проиграл Маяковскому, он швырнул мне в лицо всю колоду.

— Что ты?! — закричал я.

— Ничего особенного, — небрежно ответил Маяковский, — это мой отыгрыш за твой куоккальский крокет. У меня память свежая.

— А мои восемьдесят пять копеек в таком случае?

Маяковский, рассмеявшись:

— Фу, какой ты мелочный!

С того же года Маяковский становится всемогущим: он может делать «все, что захочет»: он может *даже* поехать за границу! И вот первое, чем он воспользовался как исключительной привилегией, было разрешение на выезд из Советского Союза, и 9 октября этого триумфального года Маяковский, возвышенный Лениным, выезжает в Берлин и в Париж, город, о котором я столько рассказывал Маяковскому и по отношению к которому я не скрывал моей привязанности.

Живя в Советском Союзе и перегруженный «социальными заказами» (главным образом — портретами «вождей»), я встретился в том же году с Маяковским только по его возвращении в Москву. Его впечатления, опубликованные

в «Известиях», свидетельствовали еще раз о его наивности и почти детской эгоцентричности.

«Появление живого советского гражданина, — писал Маяковский, — вызывает везде сенсацию с нескрываемыми оттенками удивления, восторга и любопытства… Преобладает любопытство: передо мной почти выстраивался хвост. На протяжении часов меня забрасывали вопросами, начиная с внешнего облика Ленина».

Будем справедливы: Маяковский не знал, что про Брижиту Бардо, например (которая еще не «советская гражданка», но которая, следуя моде, может быть, однажды станет таковой), во французских газетах тоже напишут, и с неоспоримой точностью, что «ее появление вызывает повсюду сенсацию с нескрываемыми оттенками удивления, восторга и любопытства»; что «возле нее собираются всегда толпы фотографов» и что «полицейские бывают иногда вынуждены вмешиваться, чтобы высвободить ее из толпы», и т. д. Я читал также в газетах, что для встречи ББ в Венеции, куда она приезжала на кинематографический фестиваль 1958 года (и где ее фильм бесшумно утонул, что особенно легко в Венеции), было мобилизовано 435 гондол. Не читал ли я тоже в газетах, что в США «60 миллионов телезрителей жаждут увидеть мистера ББ», так как «американцы, а особенно их жены, хотят познакомиться с мужчиной, которого ББ выбрала своим мужем»?

А целая литература о лысом черепе Юла Бриннера?

И т. д.

Разумеется, до сих пор никто не спрашивал ББ о внешнем облике Ленина; с ней говорят главным образом о ее собственной внешности. Но сюжет остается тот же, несмотря на то, что, в противоположность Ленину, физические качества ББ бывают иногда очаровательны: непричесанная, юная капризница, которая ворчит…

Но если «появление советского гражданина» вызвало в Париже «удивление, восторг и любопытство», то этот город в свою очередь возбуждал те же чувства в «советском» Маяковском, которого Париж видел у себя снова в 1924, 1925, 1927, 1928 и 1929 годах.

Я встречал Маяковского в Париже в 1924 и 1925 году: на улицах, в кафе, в ресторанах, на художественных выставках, а также и на приемах в посольстве (тогда еще — полпредстве: полномочном представительстве) СССР. Я помню даже, как мы оба были приглашены в качестве представителей «советской общественности» присутствовать при торжественной встрече на Северном вокзале Леонида Красина, первого полномочного

представителя СССР во Франции, в день его прибытия в Париж. Перрон был переполнен журналистами, фотографами, представителями французского правительства, только что признавшего СССР de jure, случайными любопытными и — больше всего — полицейскими. Некто Волин, являвшийся неофициальным делегатом СССР для подготовки приезда Красина, представил нас ему, после чего, пробившись сквозь толпу, Маяковский и я взяли такси и отправились вдвоем вслед за официальными машинами на улицу Гренель, где Красин, едва успев подняться по ступенькам на крыльцо покинутого В.Маклаковым посольского помещения, обернулся к собравшимся вокруг него членам французского Министерства иностранных дел, журналистам и некоторым французским политическим деятелям (среди которых я запомнил Анатоля де Монзи и Эдуарда Эррио) и произнес по-французски «историческую» фразу:

— Милостивые государыни и милостивые государи! С моим приездом во Францию здесь водворяется социальная революция.

Никто не возразил. Но все поднялись в салоны глотнуть поддельной «советской» водки, изготовленной в Париже, и закусить неизменной икрой, поставлявшейся советскому полпредству русским эмигрантом.

Маяковский очень любил Париж, тяготел к Парижу. Переулки, площади, уличная оживленность, насыщенность художественной жизни, монпарнасские кафе, ночное освещение — обо всем этом он часто говорил со мной, не скрывая своих чувств. Иногда, впрочем, он прибавлял (с убежденным видом и, *может быть*, тогда еще искренно), что через два или три года Москва превзойдет Париж во всех областях. Однажды Маяковский торжествующим жестом указал мне на валявшихся на тротуаре бродяг.

— А бездомные дети в СССР? — возразил я.

Ответ последовал немедленно:

— Что же ты хочешь? Это — наследство капиталистического режима.

1924 год — год смерти Ленина (в январе) — позволял еще артистам (художникам, поэтам, композиторам) известную свободу формальных исканий. Но уже в 1925 году климат значительно изменился. Восхождение Сталина началось. Начиная с этого года было бы уже ложным думать, что наезды в Париж оставались для Маяковского простым туристическим развлечением. Далеко не так. Фаворит советской власти, Маяковский должен был всякий раз после своего возвращения в Советский Союз давать отчет о своем путешествии, иначе говоря

— печатать свои впечатления поэта в стихах, впечатления, выгодные для советского режима и для коммунистической пропаганды. Он должен был в своих поэмах, написанных в Париже, показывать советским людям, что СССР во всех отраслях перегоняет Запад, где страны и народы гниют под игом «упадочного капитализма». Этой ценой Маяковский оплачивал свое право на переезд через границы «земного рая».

Содержание парижских поэм Маяковского (мне известны двенадцать) становится все более и более предвзятым, контролируемым советской властью, и разложение его творчества начинает проявлять все более очевидные признаки.

Отрывки из поэмы, носящей название «Notre-Dame»:

Я вышел —
со мной
переводчица-дура,
щебечет
бантиком-ротиком:
«Ну, как вам
нравится архитектура?
Какая небесная готика!»
Я взвесил все
и обдумал, —
ну вот:
он лучше Блаженного Васьки.
Конечно,
под клуб не пойдет —
темноват, —
об этом не думали
классики.
. . . . . .
Но то хорошо,
что уже места
готовы тебе
для сиденья.

Маяковский прочел мне это стихотворение в Париже и расхохотался.

— Чего же ты хохочешь? Одно кощунство! — сказал я.

— Может быть, но зато — весело? А?

— Зависит от вкуса.

— Значит, у тебя дрянной вкус! — закончил Маяковский. И снова захохотал своим громыхающим хохотом. Но это был последний хохот, который я услышал у Маяковского. Смеяться он

смеялся и в следующие годы, но хохота я больше не слышал.

Следующее пребывание Маяковского в Париже было оплачено по возвращении в Советский Союз поэмой «Версаль». Поэма длинная, приведу только отрывок:

По этой
дороге,
спеша во дворец,
бесчисленные Людовики
трясли
в шелках
золоченых каретц
телес
десятипудовики.
И ляжек
своих
отмахав шатуны,
по ней,
марсельезой пропет,
плюя на корону,
теряя штаны,
бежал
из Парижа
Капет.
Теперь
по ней
веселый Париж
гоняет,
авто рассияв, —
кокотки,
рантье, подсчитавший барыш,
американцы
и я.
Версаль.
Возглас первый:
«Хорошо жили стервы!»

Маяковский обладал громадным и в своем роде единственным талантом. Его формальное искательство было чрезвычайно своеобразным и полезным. В этом отношении русская поэзия останется ему надолго обязанной. К несчастью, политическая страстность захватила его поэзию, заслонив поэта и заставив Маяковского, изобретательного техника, отдать свое версификаторское мастерство на службу пропагандным идеям и

даже «прикладному» искусству. Отсюда — прямой путь к Дяде Михею… Вы помните Дядю Михея? Дядя Михей (может быть, вы его и не знали) был в свое время забавнейший стихотворец реклам, которые мы, подростки, весело запоминали наизусть:

Как вкусна, дешева и мила
Абрикосовская пастила![49]
А впрочем и прочее,
Убедитесь воочию!

Бедный Маяковский не избежал и этой участи. Вот примеры его рекламных лозунгов:

Нигде кроме,
Как в Моссельпроме!

Или:

В особенности хороши
Резинки и карандаши!

Или еще:

Прежде чем идти к невесте,
Побывай в Резинотресте!

И так далее…

Подобное, для многих неожиданное, оголение произошло и с прежним попутчиком Маяковского, «футуристом» Игорем Северяниным, перебравшимся после революции в тогда еще свободную Эстонию. Помню напечатанное там им стихотворение:

Привет Республике Эстляндской,
Великой, честной и благой,
Правленья образ шарлатанский
Поправшей твердою ногой.
Приятно сознавать, что хлеба
Нам хватит вплоть до сентября,
Что эстов одарило небо,
Их плодородием даря.
И, как ни хмурься Мефистофель,
Какие козни нам ни строй,

У нас неистощим картофель:
Так здесь налажен жизни строй.

Александр (Сашура) Беленсон напечатал по этому поводу следующее: «Лично мне цитированная поэма представляется ничем не хуже прежних, столь популярных поэз флердоранжного Игоря Северянина. Просто маленький сдвиг в области темы — все-таки ведь революция прошла».

Таким образом, разделенные географически и политически, Маяковский и Северянин снова стали попутчиками.

Писать о Маяковском трудно: он представлял собою слишком редкий пример человеческой раздвоенности. Маяковский-поэт шел рядом с Маяковским-человеком; они шли бок о бок, почти не соприкасаясь друг с другом. С течением времени это ощущение становилось порой настолько реальным, что, разговаривая с Маяковским, я не раз искал глазами другого собеседника.

Живя в Париже и говоря о Маяковском, нельзя не вернуться к его парижским поэмам. Тем более что ни одна из них, по причинам вполне понятным, никогда не была переведена на французский язык. Впервые они появились на этом языке лишь в 1958 году, в моем переводе для книги «Maiakovsky inconnu» (изд. Pierre Jean Oswald, Париж).

Еще один платеж, оплата путешествия: поэма «Прощание (Кафе)».

Обыкновенно
мы говорим:
все дороги
приводят в Рим.
Не так
у монпарнасца.
Готов поклясться —
и Рем,
и Ромул,
и Ремул, и Ром
в «Ротонду» придут
или в «Дом».
. . . . . .
Вплываю и я:
«Gar□on,
un grog
amêricain!»
. . . . . .
Но вот

пошли
вылупляться из гула
и лепятся
фразой
слова:
— Тут
проходил
Маяковский давеча,
хромой —
не видали рази?
— А с кем он шел?
— С Николай Николаичем.
— С каким?
— Да с великим князем!
— С великим князем?
Будет врать!
Он кругл
и лыс,
как ладонь.
Чекист он,
послан сюда
взорвать…
— Кого?
— Буа-дю-Булонь.
Езжай, мол, Мишка…
Другой поправил:
— Вы врете,
противно слушать!
Совсем и не Мишка он,
а Павел.
Бывало, сядем —
Павлуша,
а тут же
его супруга,
княжна,
брюнетка,
лет под тридцать…
— Чья?
Маяковского?
Он не женат.
— Женат,
и на императрице.
— На ком?
Ее ж расстреляли…

— И он
поверил…
Сделайте милость!
Ее ж Маяковский спас
за трильон!
Она же ж
омолодилась!
. . . . . .
Париж,
тебе ль,
столице столетий,
к лицу
эмигрантская нудь?
Смахни
за ушми
эмигрантские сплетни.
Провинция! —
не продохнуть…

Если поэмы «Notre-Dame», «Версаль» и «Жорес» не нуждаются в дополнительных комментариях, то поэма «Кафе», напротив, требует некоторых пояснений. Маяковский вынужден был высмеять, оклеветать русскую эмиграцию. Это входило в получаемый им «социальный заказ» и в оплату путешествия. Но подобный сорт клеветы был, по существу, весьма невинен. В самом деле, где, в каких монпарнасских кафе такая масса русских эмигрантов могла болтать подобную чепуху о Маяковском? В те годы в «Ротонде», в «Доме», в «Куполе», в «Closerie des Lilas» можно было встретить Эренбурга (уже ставшего советским гражданином), Цадкина, Сутина, Кикоина, Кремня, Пуни, Терешковича, Ларионова, Липшица, Мане-Каца, Орлову, Шагала, поляков Кислинга и Зборовского… Но никогда — ни одного русского эмигранта, который не знал бы, кем был Маяковский. Русские эмигранты этой категории собирались в те годы в маленьких русских ресторанчиках вроде «Чайки», возле моста Мирабо, и когда время от времени я заходил в эти симпатичные заведения, чтобы отпробовать руссейшего борща или сырной пасхи, я никогда не слыхал, чтобы тамошние посетители в своих беседах упоминали имя Маяковского: они судачили на совершенно иные темы.

Я принял это стихотворение за шутку и, разговаривая о нем с Маяковским, в свою очередь расхохотался. Однако Маяковский, к моему удивлению, даже не улыбнулся. Я его не узнал.

Цикл «Париж» заканчивался коротеньким стихотворением «Прощанье». Но это прощание с Парижем отнюдь не было окончательным: оно было написано в 1925 году. Последние строки говорили:

Я хотел бы
жить
и умереть в Париже,
Если б не было
такой земли —
Москва.

Драматический отзвук этой фразы имел двойственный смысл. В мыслях советских «контролеров» Маяковского она была лестной для Москвы (иначе говоря — для советского режима). В их представлении Маяковский хотел сказать, что Москва привлекала его и звала к себе сильнее, чем Париж. Но для Маяковского та же фраза означала, что он не может остаться в Париже, так как Москва (то есть советская власть) требовала, приказывала, обусловливала его возвращение в СССР. Эмигрировать, как многие другие русские поэты?

Нет, Маяковский слишком любил славу. И это отнюдь не упрек по его адресу. Кроме того, он все еще заставлял себя верить, что иллюзии, которым он поддался, еще окончательно не потеряны.

Вернувшись в Париж в 1927 году, Маяковский остановился, как и раньше, в маленьком отельчике «Истрия» на улице Campagne-Premi□ere. При нашей первой встрече в кафе «Дом» он ответил мне на мои расспросы о московской жизни:

— Ты не можешь себе вообразить! Тебя не было там уже три года.

— Ну и что же?

— А то, что все изменилось! Пролетарии моторизованы. Москва кишит автомобилями, невозможно перейти через улицу!

Я понял. И спросил:

— Ну, а социалистический реализм?

Маяковский взглянул на меня, не ответив, и сказал:

— Что же мы выпьем? Отвратительно, что больше не делают абсента.

Абсент вызывал в его памяти образ Верлена, о котором Маяковский писал (тоже в одной из парижских поэм):

Я раньше
вас почти не читал,

а нынче —
вышло из моды, —
и рад бы прочесть —
не поймешь ни черта:
по-русски — дрянь, —
переводы.

В 1927 году Маяковский прожил в отельчике «Истрия» с 29 апреля по 9 мая. Этот чистенький отельчик он, конечно, тоже должен был выбранить:

Я стукаюсь
о стол,
о шкафа острия —
четыре метра ежедневно мерь.
Мне тесно здесь,
в отеле «Istria»,
на коротышке
rue Campagne-Premi□ere.

Я не помню, где Маяковский останавливался в Париже в 1928 году, в котором он написал пьесу «Клоп». Но этот год был также годом начала знаменитых сталинских «чисток»: арест Троцкого и его высылка в Алма-Ату (Туркестан); арест и высылка свыше сорока других ближайших сотрудников Ленина (Раковский, второй посол во Франции; Карл Радек и другие).

Забавное совпадение: Радек, высланный в Тобольск, был поселен на улице Свободы…

Делать было нечего. Уже в 1927 году, полный недобрых предчувствий, Маяковский публично отрекся от футуризма. В 1928 году он набросился на «Леф» («Левый фронт»), течение, близкое к футуризму, основанное и руководимое самим Маяковским. Он заявил, что «старое отрепье Лефа нужно трансформировать», но вместо того чтобы найти новые, еще не использованные формы (что всегда характеризовало искания Маяковского), он вынужден был направить свой путь к сближению с «социалистическим реализмом», органически чуждым Маяковскому и окончательно безличным.

Однако этого рода «самокритики» было уже недостаточно. Политическая атмосфера требовала тогда нападения и на других, даже на друзей и на самых близких людей. В тот год уже целые столбцы советских газет отводились под подобного рода заявления.

Позорные примеры:

«Я, Зикеев Т.П., отказываюсь от отца, св. с ним порвал с 1927 г.».

«Я, Каменский Иосиф Бенционович, живу самостоятельно с 1906 г., а с отцом, чуждым мне идеологически, порвал всякую связь».

«Я, Гуськова А.А., отказываюсь от отца и порыв. с ним всякую связь».

И тому подобное…

Маяковскому, как и всем деятелям искусства в Советском Союзе, было известно, что в 1923 году я написал монументальный (4 х 3 арш.) портрет Льва Троцкого, а также портреты Склянского, Радека, Каменева, Зиновьева, Антонова-Овсеенко, Енукидзе, Муралова и других будущих жертв кровавого Сталина. Пробыв уже четыре года за границей, я потерял в глазах советской власти всякое доверие, и меня стали даже называть «троцкистом», хотя я не имел никакого отношения к политике, а портрет Троцкого был мне заказан Реввоенсоветом для музея Красной армии. И вот, выступив в Третьяковской галерее 18 февраля 1928 года на диспуте о выставке, посвященной Октябрьской революции, Маяковский, говоря о художниках, сказал (воспроизвожу по стенограмме, помещенной в книге «Литературное наследство. Новое о Маяковском», выпущенной издательством Академии наук СССР в Москве в 1958 году): «…Назовите мне одного левого художника, который уехал бы на Запад и остался там. Единственный товарищ Бурлюк, который сейчас находится в Америке, собирает там пролеткульт и выпускает сборник… (пропуск в стенограмме)… к десятилетию Октября, где на первой странице портрет Ленина. Это, товарищи, надо запомнить, и надо запомнить второе — что европейская левая живопись дает работников, нужных для коммунистической культуры, для коммунистического искусства, например, Диего Ривера[50]. Это человек, воспитанный на последних достижениях французской живописи. Возьмем коммуниста Георга Гросса[51], который вышел из самых левых течений живописи на Западе. Весь революционный коммунистический резервуар нашей культуры на Западе — это только так называемое левое искусство. Я убежден, что каждого из этих молодых людей, перетащив на Запад, можно там оставить. Например, ваш Анненков до войны может быть… (пропуск в стенограмме)… но сейчас он только ноздри и носики рисует. (С места: „Это ваш Анненков“.) Возьмите его себе…»

Однако во время своего пребывания в Париже в 1928 году Маяковский ни разу не обмолвился при мне, даже в шутку, об этом выступлении. Я его понимаю.

В последний раз Маяковский приехал во Францию в феврале 1929 года, сразу же после постановки его пьесы «Клоп» (13 февраля) в Москве, в театре Всеволода Мейерхольда.

«Союз Мейерхольда и Маяковского был не случайным явлением. Оба они с первых же дней советского переворота искренне отдали свою лиру коммунизму. Оба они были идеалистами, веровавшими в приход царства коммунистической свободы… Но их объединяло и разочарование в большевизме. Оба они увидели, что вместо светлой Коммуны Грядущего на советской земле строятся Всесоюзные Арестантские Роты, страшная новая аракчеевщина, всеумертвляющая диктатура, с послушной ей миллионной армией тупых партийных чинуш, советских мещан» (Н.А.Горчаков. «История советского театра». Изд. имени Чехова, Нью-Йорк, 1956 г.).

«Клоп», эта раздирающая клоунада на бесчеловечность человечества, была написана Маяковским в 1928 году, за два года до его самоубийства. «Клоп» был третьей (и предпоследней) театральной пьесой Маяковского и является уже *прямой сатирой на советский режим*. Первая пьеса — трагедия «Владимир Маяковский» — была написана еще в 1913 году. В 1918 году появилась «Мистерия-буфф», и последней пьесой Маяковского была «Баня», «стиравшая бюрократов коммунизма» (по выражению автора) и законченная годом позже «Клопа».

«Мистерия-буфф», «Клоп» и «Баня» были поставлены на сцене Мейерхольдом. Никто другой не решался на это — и по соображениям формальным («Мистерия-буфф»), и по соображениям политическим («Клоп» и «Баня»). Постановки «Клопа» и «Бани» были впоследствии включены в обвинительный акт Мейерхольда, заключенного в тюрьму (1939), где он и умер, и театр которого был уничтожен.

«Мистерия-буфф» выдержала на сцене не более двух или трех представлений. Об этой пьесе мой друг и один из ближайших товарищей Маяковского, Виктор Шкловский, ныне здравствующий в Советском Союзе, писал в 1919 году: «Маяковский родил толпу подражателей, которые сейчас попрекают друг друга плагиатами из него в своих журнальчиках. Маяковский растолкал локтями своих современников… И все же пьеса его, поставленная всего несколько раз, лежит себе и ждет своего XXV века… Я не считаю „Мистерию-буфф“ в числе лучших произведений Маяковского. Конец пьесы, по-моему, слаб, не вышел. Но по ходу диалога, почти целиком построенного на каламбуре, по мастерству эта вещь заслуживает того, чтобы ее ставить ежедневно, несмотря на ее злободневность… Маяковский взял, конечно, интуитивно самый прием народной драмы.

Народная драма же вся основана на слове как на материале, на игре со словами, на игре слов. В блестящих страницах „Мистерии“ (особенно хороши первые) канонизирован народный прием».

Однако через два года после создания «Мистерии-буфф» Маяковский, требовательный к своему творчеству, заново переделал эту пьесу и написал в предисловии: «В будущем все играющие, ставящие, читающие, печатающие „Мистерию-буфф“ меняйте содержание — делайте его современным, сегодняшним, сиюминутным».

Щедрость и самоотреченность.

В новом варианте «Мистерия-буфф» была снова поставлена Мейерхольдом в 1921 году, но и на этот раз скоро была снята с репертуара.

«Клоп», которого мы могли видеть в Париже в прекрасной постановке Андрея Барсака и в остроумнейших декорациях Андрея Бакста в 1959 году, продержался на московской сцене тоже недолго, так как тенденция этой пьесы — высмеять самодовольство и стяжательность коммуниста, пришедшего к власти и желающего богато обставить свою жизнь, — оказалась в Советском Союзе не вполне своевременной. Пьеса была сразу снята со сцены. Героический Мейерхольд пытался восстановить этот спектакль в 1936 году, но эта попытка была ему запрещена.

Вспоминая сценическую работу над «Клопом», актер Игорь Ильинский, исполнявший главную роль Присыпкина, говорил о Маяковском: «Работа над спектаклем „Клоп“ протекала очень быстро. Спектакль был поставлен в немного более чем месячный срок… Несмотря на спешку и несколько нервную из-за этого обстоятельства обстановку, Маяковский был чрезвычайно спокоен и выдержан. Многое не выходило у актеров. И у меня в их числе. Подчас сердился Мейерхольд, но Маяковский был ангельски терпелив и вел себя как истый джентльмен. Этот, казалось бы, резкий и грубый в своих выступлениях человек, в творческом общении был удивительно мягок и терпелив. Он никогда не шпынял актеров, никогда, как бы они плохо ни играли, не раздражался».

Печальная участь «Клопа» постигла также и «Баню», еще более откровенно противопартийную, чем «Клоп», поставленную в Москве 16 марта 1930 года и почти немедленно запрещенную властями. Главными героями «Бани» снова являлись зазнавшиеся сталинский сановник Победоносиков и его секретарь Оптимистенко.

«Оптимистенки из пьесы „Баня“ Маяковского, которым кажется, что коммунистическое общество — это скакать верхом

на палочке и всегда радоваться. Ничего подобного. Такого коммунистического общества мы не строим», — говорил Мейерхольд (стенограмма уже упомянутой здесь речи Мейерхольда 27 мая 1936 года).

Сюжет «Клопа» и «Бани», конечно, не нов. Не писал ли девяносто лет тому назад Федор Достоевский в «Бесах»: «Почему это все эти отчаянные социалисты и коммунисты в то же время и такие неимоверные скряги, приобретатели, собственники, и даже так, что чем больше он социалист, чем дальше пошел, тем сильнее и собственник… почему это?»

Не заглядывая так далеко, вспомним пьесу Максима Горького «Работяга Словотеков», написанную еще в 1920 году и о которой я говорил уже в главе, посвященной М.Горькому. Та же самая тема. Однако с формальной стороны пьеса Маяковского не имеет ничего общего ни с Достоевским, ни с Горьким и осталась типично маяковской.

Тяжкие разочарования, пережитые Маяковским, о которых он говорил со мной в Париже (как и мой друг, гениальный Мейерхольд, во время своих приездов во Францию), заключались в том, что (как они оба довольно поздно поняли) коммунизм, идеи коммунизма, его идеал, это — одна вещь, в то время как коммунистическая партия, очень мощно организованная, перегруженная административными мерами и руководимая людьми, которые пользуются для своих личных благ всеми прерогативами, всеми выгодами «полноты власти» и «свободы действия», это — совсем другая вещь. Маяковский понял, что можно быть «чистокровным» коммунистом, но — одновременно — совершенно разойтись с коммунистической партией и остаться в беспомощном одиночестве.

В январе 1929 года Троцкий был уже изгнан из СССР в Турцию. В том же месяце Рыков, Бухарин и Мдивани (первый торговый представитель СССР во Франции) были также арестованы, и массовый террор коснулся всех родов деятельности в СССР. Я упоминаю здесь об этом для того, чтобы восстановить атмосферу, в которой Маяковскому пришлось создавать свои последние произведения.

22 февраля 1929 года Маяковский снова появляется в отельчике «Истрия», где остается до 29 апреля. Возвратившись в Советский Союз, он публикует три последние поэмы, посвященные Парижу, или — в данном случае — парижанкам.

КРАСАВИЦЫ
В смокинг вштопорен,
побрит что надо.

По гранд
по опере
гуляю грандом.
Смотрю
в антракте —
красавка на красавице.
. . . . . .
Талии —
кубки.
Ногти —
в глянце.
Крашеные губки.
. . . . . .
Спины
из газа
цвета лососиньего.
Упадая
с высоты,
пол
метут
шлейфы.
. . . . . .
Брошки — блещут…
на тебе! —
с платья с полуголого.
Эх,
к такому платью бы
да еще бы…
голову.
ПАРИЖАНКА
…Не знаю, право,
молода
или стара она,
до желтизны
отшлифованная
в лощеном хамье.
Служит
она
в уборной ресторана —
маленького ресторана —
Гранд Шомьер.
Выпившим бургундского
может захотеться
для облегчения

пойти пройтись.
Дело мадмуазель
подавать полотенце…
. . . . . .
пудрой подпудрит,
духами попрыщет,
подаст пипифакс
и лужу подотрет.
Раба чревоугодий
торчит без солнца,
в клозетной шахте
по суткам
клопея…
. . . . . .
но очень
трудно
в Париже
женщине,
если
женщина
не продается,
а служит.

Спрашивается: что должен был бы сказать Маяковский о госпоже Жолио Кюри, о Симоне де Бовуар, об Эльзе Триоле, о Жаннетте Вермерш, о Даниель Дарье, о балеринах Лиан Дейде, Ивет Шевире, об Оленьке Спесивцевой, о Тамаре Тумановой, или — еще проще — о продавщицах в магазинах, о служащих в различных бюро, о машинистках, о стенографистках, или — о домашних хозяйках. Все же ему известно было, что в Париже женщины не чинят асфальтовые тротуары и не таскают на своих плечах железнодорожные рельсы, как это до сих пор делается в Советском Союзе во имя «равенства». И, кроме того, — подтирать лужи в уборных — занимаются ли этим в СССР исключительно мужчины, одетые в смокинги?

Последнее стихотворение, написанное в Париже, называется «Заграничная штучка». Оно длинное. Я приводить его не буду. В нем говорится о парижских проститутках и об извращенности клиентов. Маяковский удивляется, что нормальные, красивые проститутки не пользуются успехом у парижан. Но вот одной железнодорожной будочнице, «на счастье», поезд отрезал ногу. Поправившись, она вернулась в Париж. «Безножье возбуждает», — говорит Маяковский про парижан: безногая девица —

«нарасхват». Заканчивается эта поэма, занимающая три печатные страницы, следующими словами: «Как просто за кордоном сделать карьеру».

И вот, наконец, параллельно с политическими событиями начинается «самокритика» Маяковского. В стихотворении «Ответ на будущие сплетни» Маяковский объясняет, почему он привез из Парижа автомобиль «рено», а не галстук, и успокаивает советчиков, говоря:

…если
объявят опасность
и если
бой
и мобилизация, —
я, взяв под уздцы,
кобылиц подам
товарищу комиссару…

«Кобылицы» — это шесть лошадиных сил его автомобиля. Автомобильный вопрос в те годы был очень сложен в Советском Союзе. Автомобиль могли иметь только высокостоящие партийцы и так называемые «ответственные работники», то есть люди, формировавшие «привилегированный класс». Простые обыватели думать об автомобилях не смели, как, впрочем, не смеют там и теперь.

Прежде чем расстаться с Маяковским — жертвой, я напомню еще одну из его последних поэм, может быть наиболее страшную. Гниющий капиталистический Париж; Париж проституток; Париж убийц; Париж идиотов — русских эмигрантов; но также Париж, в котором Маяковский хотел бы жить и умереть, — этот Париж уже забыт. Новая поэма воспевает строительный триумф пролетарского рая и называется очень поэтично: «Рассказ литейщика Ивана Козырева о вселении в новую квартиру». Цитировать эти стихи мне не только неприятно, но и больно. И тем не менее придется. Длина — четыре печатных страницы. Достаточно нескольких строк.

Все хорошо.
Но больше всего
мне
понравилось —
это…
. . . . . .
удобней,

чем земля обетованная…
. . . . . .
это —
ванная.
. . . . . .
На кране
одном
написано
«Хол.»,
на кране другом —
«Гор.».
. . . . . .
Брюки на крюк,
блузу на гвоздик,
мыло в руку
и…
бултых!
. . . . . .
…думаю:
— Очень правильная
эта,
наша,
советская власть.

До такой высоты вдохновения во Франции не дошел ни один Превер, «декадентствующий» прогрессист: он воспевает еще «мертвые листья». Но независимо от этого тема Маяковского, продиктованная пропагандной необходимостью, лжива. Квартирами с ванными комнатами располагали в СССР только всякого рода Хрущевы и Эренбурги. Литейщики Козыревы живут по три, по четыре семьи в одной маленькой квартирке, по три, по четыре человека в комнате. Что же касается ванных комнат…

Впрочем, не следует забывать, что своего литейщика Маяковский недаром назвал Козыревым, то есть — козырь, удачник.

Рассматривая эту поэму с точки зрения литературной формы, мы видим, что Маяковский просто стер самого себя.

В 1902 году французский писатель Андре Жид за пятнадцать лет до коммунистической революции уже описал в своем романе «Immoraliste» с почти фотографической точностью психологию людей при советском режиме. «Прежде всего, — писал Андре Жид, — каждый претендует не походить на самого себя. Каждый ищет вождя, чтобы ему подражать; он даже не ищет вождя,

которому надо подражать, он принимает вождя уже выбранного… Закон подражательства; я называю это законом страха. Страх остаться в одиночестве. И человек не находит себя самого. Это моральное головокружение есть самая худшая трусость… То, что человек чувствует в самом себе различного от других, именно это и есть то самое редкое, чем он владеет, что каждому придает ценность; и именно это человек старается в себе уничтожить. Он подражает».

Нивелирование. Всеобщее уравнение. Бесконечная серость, которую в Советском Союзе стараются выдать за красное…

Как бы желая поддержать мысль Андре Жида, Эрнест Хемингуэй писал: «Всякое искусство создается исключительно индивидуальностью. Индивидуальность — это все то, чем обладает человек».

Это качество Маяковский утратил.

В последний раз я встретил Маяковского в Ницце, в 1929 году. Падали сумерки. Я спускался по старой ульчонке, которая скользила к морю. Навстречу поднимался знакомый силуэт. Я не успел еще открыть рот, чтобы поздороваться, как Маяковский крикнул:

— Тыщи франков у тебя нету?

Мы подошли друг к другу. Маяковский мне объяснил, что он возвращается из Монте-Карло, где в казино проиграл все до последнего сантима.

— Ужасно негостеприимная странишка! — заключил он.

Я дал ему «тыщу» франков.

— Я голоден, — прибавил он, — и если ты дашь мне еще двести франков, я приглашу тебя на буйябез.

Я дал еще двести франков, и мы зашли в уютный ресторанчик около пляжа. Несмотря на скромный вид этого трактирчика, буйябез был замечательный. Мы болтали, как всегда, понемногу обо всем и, конечно, о Советском Союзе. Маяковский, между прочим, спросил меня, когда же наконец я вернусь в Москву. Я ответил, что я об этом больше не думаю, так как хочу остаться художником. Маяковский хлопнул меня по плечу и, сразу помрачнев, произнес охрипшим голосом:

— А я — возвращаюсь… так как я уже перестал быть поэтом.

Затем произошла поистине драматическая сцена:

Маяковский разрыдался и прошептал едва слышно:

— Теперь я… чиновник…

Служанка ресторана, напуганная рыданиями, подбежала:

— Что такое? Что происходит?

Маяковский обернулся к ней и, жестоко улыбнувшись, ответил по-русски:

— Ничего, ничего… я просто подавился косточкой.

Покидая ресторан (было уже довольно поздно), мы пожали друг другу руки:

— Увидимся в Париже.

— В Париже.

Маяковский пошел к своему отелю, я — к моему. С тех пор я больше никогда не видел Маяковского.

В начале 1930 года Маяковский вошел в Ассоциацию пролетарских писателей, приверженцев социалистического реализма, и, следовательно, совершенно противоположных поэтическим концепциям Маяковского. 16 марта произошел катастрофический провал постановки «Бани». 25 марта Маяковский выступил с публичной самокритикой, признав, что его поэзия содержала формы выражения, мало доступные широким читательским массам. В то же время он обратился с просьбой о выдаче ему нового разрешения на выезд в Париж, к которому он окончательно привязался, несмотря на свои поэмы. Однако советские власти, ознакомившись с «Клопом» и с «Баней», поняли, что Маяковский, может быть, действительно решил «жить и умереть» в Париже и, пожалуй, рассказать там кое-какую правду о советском режиме. Выезд за границу на этот раз был ему запрещен.

Поэзия Маяковского умерла. Это было решающим фактом в его биографии. Сюда следует добавить романтическую неудачу. Затем — приближавшиеся полицейские угрозы.

14 апреля Маяковский застрелился. Ему было тридцать семь лет. Роковой возраст: в этом возрасте умерли Рафаэль, Ватто, Байрон, Пушкин, Федотов, Ван Гог, Рембо, Тулуз-Лотрек, Хлебников и совсем недавно Жерар Филип…

После самоубийства Маяковского Сталин мог бы слово в слово повторить статью Троцкого, посвященную Есенину[52], но Сталин ограничился лишь одной фразой:

«Маяковский есть и останется лучшим и наиболее способным поэтом нашей советской эпохи, и равнодушие к его памяти и к его произведениям является преступлением».

Какой-то И.Беспалов тоже написал о Маяковском: «Он вел борьбу с капитализмом средствами поэзии и был поэтическим соратником рабочего класса и его партии на всех этапах революции».

И это именно потому, что он стал «наиболее способным поэтом советской эпохи» и «вел борьбу с капитализмом средствами поэзии», а не остался просто большим, свободным и независимым поэтом, — это именно поэтому Маяковский, обладатель богатейшего таланта, неподдельный создатель

новейших форм, которые взбудоражили молодую русскую поэзию, застрелился.

Счастливая жизнь (и особенно — с ванной комнатой) никогда не ведет к самоубийству.

Алексей Ремизов и Сергей Прокофьев

Алексей Ремизов

Алексей Михайлович Ремизов был моим парижским соседом: он жил на улице Буало, в доме № 7. В том же доме жил и мой давний друг (еще со времени «Кривого Зеркала») Н.Евреинов, а сразу же напротив, по другую сторону улицы — один из основателей сионизма, доктор Д.Пасманик, с которым я познакомился и очень близко сошелся в одном пансионе над Ниццей, где мы оба жили в 1929 году и с террасы которого,

сквозь виноградники, открывался незабываемый вид на Средиземное море.

Но Ремизова или, вернее, Ремизовых я знал еще в период Первой мировой войны и в первые годы революции, в Петербурге. Я помню комнатку Алексея Михайловича в их квартирке на Троицкой улице, недалеко от ее впадения в Невский проспект, где на одном углу помещалась булочная и кофейная Филиппова, а на противоположном — ресторан-бар «Квисисана». Я не говорил тогда по-итальянски и никогда не задумывался о том, что значило это название: «Квисисана»? Но вот однажды Алексей Михайлович сказал мне:

— Пойдем, пожалуй, посидим там, где оздоровляют.

Я не понял. Он объяснил мне:

— Так ведь это же — qui si sana.

Я понял и удивился своему невежеству. Впоследствии, блуждая по Италии, я встретил в нескольких городах рестораны под названием Qui si sana.

Мы часто просиживали с Ремизовым в петербургской «Квисисане». Иногда захаживали к Филиппову перехватить один-другой пирожок с капустой, с рисом и в особенности с яблоками. Мы присаживались в «Квисисане» к столику, заказывали скромно чай. Посетители косились на нас, то есть скорее на Ремизова. В его внешности, очень своеобразной, было, мне казалось, что-то от ежика, принявшего человеческий образ: в походке, во взглядах, в поворотах головы.

В наших беседах встречались имена Федора Сологуба, Василия Розанова, Вячеслава Иванова, Георгия Чулкова, Николая Бердяева, Павла Щеголева, конечно — и Андрея Белого, Александра Блока, а также Николая Рериха. О Рерихе Ремизов писал: «Н.К.Рерих знает всю доисторическую историю, 200 000 лет смотрят через его каменные глаза».

О Блоке — еще удивительнее: «Квартира в пять комнат. Две заперты — мебели не хватило…

— Зачем, — говорю, — вам пять комнат?

— Когда большая квартира, — виновато отвечает Блок, — из кухни ничего не слышно…

Рояль пепельно-зеленый, привинчен к стене, ножками не касается пола.

— А как же играть?

— Лунными руками.

И появляется весь в белом, синие глаза, похож на Блока, но губы тонко сжаты. Сел за рояль и, не сводя с меня глаз, будто читая с моего лица ноты, начал играть, пальцы розовые.

И еще четверо похожих, белые, они вышли из звуков и,

сплетаясь, закружились. И я невольно верчусь с ними и чувствую, как весь я переменился: мое лицо перелистывается, как ноты.

И мы впятером, кружась, подымались над роялем к потолку, а потолок улетает, и не потолок уже, а над нами ночь.

— Куда мы?

— На луну! — отвечает Блок…

Стихи не написаны, а наклеены… Читает Блок. И мы летим. Я повернулся на спину, лечу, как плыву…»

Ни Гагарина, ни Титова тогда еще не было.

Блок жил. Его поэзия — тоже, уносившая нас очень далеко, хотя спутников тоже еще не существовало. Поэзия сильнее и дальновиднее спутников, хотя и значительно старше их.

О себе Ремизов писал: «Фамилию мою *Ремизов* надо произносить с ударением на Е, а не на И: *Ремизов* происходит не от глагола remettre (remis)[53], а от колядной птицы *ремеза*, о которой в колядках (древних святочных песнях) сложен стих. В Германии же меня по-другому кличут: одни — Remesdorf (Kalenderdichter aus Tiergarten!)[54], другие, это те, что меня за китайца признают, те просто — Remiso. Во Франции я вроде как испанец — Alexis Remos…»

Впрочем, мы разговаривали на самые разнообразные темы: о древнеславянской языковой фонетике, о лубочном искусстве (о лубочном искусстве любил также разговаривать Кустодиев). Наши разговоры с Ремизовым часто переходили в болтовню: о расплывчатости облачных контуров в небесной синеве; о загадочности и ритме теней, падающих на дорожную пыль от деревьев; о разнице между воскресными прогулками и прогулками в будничные дни… Эта почти беспредметная болтовня привлекала меня больше всего, я ею заслушивался. У Ремизова была особая манера говорить: он, в сущности, не говорил, а щебетал. Он щебетал также, забавно улыбаясь из-под очков, о раскрашенных девицах из «Квисисаны», которая в этой части города была их штаб-квартирой; он щебетал, конечно, и о войне. Мы жили во время войны.

Однажды, проходя вдвоем по Литейному проспекту, вдоль Литейного завода (против Шпалерной улицы), где у его стен были выставлены старинные, разгравированные и украшенные барельефами пушки и мортиры, Ремизов сказал мне, взглянув на них исподлобья:

— Какие прекрасные скульптуры… когда они не стреляют!

Почему некоторые фразы запоминаются наизусть, а другие, часто гораздо более существенные, забываются навсегда?

О войне Ремизов писал: «Как только человек соединяется с другими людьми, он теряет власть над собой, управляет

общество, а не человек. Скажем, мирный человек, а вдруг заставили идти на войну. Кто заставил? Какой закон выше воли отдельного человека? До сих пор не понимаю, как это возможно».

О войне многими написано бесчисленное и по-разному. Илья Эренбург в книге «Лик войны», изданной в Софии российско-болгарским издательством в 1920 году, говорил: «Ничего в этом нет жуткого, великого, таинственного, а только забавно вскинутые руки да труп, который мешает ходить. И говоря откровенно, наплевать. Je m'en fiche».

Но о войне мы с Ремизовым говорили довольно редко. Не хотелось.

Эмиль Верхарн

Девиц из «Квисисаны» Ремизов дружески называл «кикиморами». К столикам завсегдатаев «кикиморы» присаживались просто так, по знакомству, без задней мысли. Присядут, покалякают, выкурят папироску и отойдут.

— В общем, такие же грешные, как мы все, — смеялся Ремизов, — у меня, в общем, за что-то другое тоже в жизни желтый паспорт.

Алексей Михайлович был всегда шутником. В своем дневнике он записывал, например: «Именины Варвары Дмитриевны

Розановой.

Сыт, пьян и нос в табаке! — все как полагается.

Вымазал нос табаком Вячеславу Иванову. А после ужина перевернул с помощью именинницы качалку с Н.А.Бердяевым. Бердяев ничего, только кашлянул, а Андрей Белый от неожиданности финик проглотил».

Если мы долго засиживались в «Квисисане», то туда приходила жена Ремизова, Серафима Павловна, «забрать, — как она выражалась, — Алексея Михайловича за поздним временем». Она ухаживала и присматривала за ним, как мать или нянька, а он всегда был послушен, как ребенок.

В те годы писательская известность Ремизова стояла уже на очень высоком и вполне заслуженном пьедестале. Филологическая сложность или даже вычурность составляли не только форму его произведений, но в той же мере и их содержание. «Когда краски у живописца принимают только служебный характер, его живопись теряет свои качества».

Это точно воспроизведенные слова Алексея Михайловича. Он писал: «Я никогда не мог рассказать, как было в действительности. Скелет жизни беден (он прост), украшение этого механизма — цвет жизни. Когда я слышал, как рассказывают о каком-нибудь происшествии, мне всегда казалось мелко. Я никогда не мог передать рассказанное слово в слово, я рассказываю по-своему — украшая уже этот скелет, так как для меня рассказанное уже было скелетом. Это тоже основа работы над материалом».

Ремизов любил встречаться с Велимиром Хлебниковым, филологическим изобретателем.

— Разговаривая с Хлебниковым, — объяснял Ремизов, — мы *разбираем* слова.

Откуда, из какой литературной дали пришел к нам Ремизов? Он писал: «Из оркестра Гоголя вышли: Достоевский, Аксаков, Салтыков-Щедрин, Тургенев, Писемский, Мельников-Печерский».

Но если мы можем добавить: Лесков, Ремизов и, в какой-то мере, Сергеев-Ценский, то сам Ремизов видел свои истоки значительно дальше и с иными разветвлениями. Вот: «Мой путь: Слово о полку Игореве, Житие протопопа Аввакума, Сны Льва Толстого (кстати сказать, по изобразительности единственные!)».

Что же касается Хлебникова, то он пришел к нам из потустороннего мира, он был столько же русским поэтом, сколько всеобщефилологическим, звуковым.

Шел пятнадцатый год. В Петербург приехал Эмиль Верхарн.

Зал Тенишевского училища на Моховой улице был переполнен писателями, художниками, театральными деятелями

и вообще — русской интеллигентской элитой, когда Верхарн произнес свою полулитературную, полуполитическую речь. Я помню до сего дня его начальную фразу:

— Le monde est fait d'astres et d'hommes…[55]

Это было очень поэтично, тем более что спутников, то есть реальности, тогда еще, как я говорил, не было. Но война была зато в полном разгаре.

Поздним вечером того же дня артистический мир Петербурга чествовал Верхарна в «Бродячей собаке». Как на всех подобных вечерах, было очень много выпито (хотя водка была уже запрещена), собравшиеся галдели, подымая стаканы и рюмки в честь иностранного гостя, и наконец пошли с ним целоваться. Если нам, русским, это казалось привычным, Верхарн совершенно растерялся. Не забуду, как поэт Константин Олимпов, сильно «на взводе», в братском порыве и с бутылкой вина в руке, с энтузиазмом набросился на Верхарна, целуя его во все щеки, в губы и даже в нос, так что Верхарн едва удержал пенсне.

Я случайно сидел за столиком Ремизова. Шепнув мне на ухо:

— Зачмокали царя заморского, несмотря на усы! Не могу! — Ремизов встал и ушел домой.

1916 год принес мне, может быть, самые интересные встречи с Ремизовым. Он просил меня сделать декорации и костюмы к сказочно-мистическому балету («Русалия на тибетскую легенду»), «полусон, полуявь» — «Ясня». Что такое Русалия? Ремизов поясняет: «Русалия — плясовое музыкальное действо… Танец по-русски: пляс — плясун — плясать — пляска… В слове пляска — плеск, плесканье… С именем Русь начинается пляска. Русалия и есть русское плясовое действие. Русалия называется балет».

Ремизов обратился также к Сергею Прокофьеву, чтобы тот написал музыку. Постановку взяла на себя Ольга Осиповна Преображенская. Имя театрального предпринимателя я забыл.

Мы стали встречаться почти ежедневно. С этих же дней началась моя дружба с Прокофьевым. Тогда же я познакомился и с Преображенской.

Как сейчас живы передо мной герои «Ясни»: сама Ясня, Алист, Ноя, Пидарейка, Старец, Служка. Как сейчас я вижу декорации: просцениум, комната Алиста, комната Ясни, «вершинная синь», кумирня.

Наша работа объединяла нас не только днями, но и ночами. В особенности Ремизова, Прокофьева и меня. Это было время, когда начинались уже продовольственные нехватки. Вести с фронта становились все более и более пессимистическими. Народные демонстрации недовольства и волнения вспыхивали то там, то сям. Несмотря на малоутешительные предчувствия, мы работали

усердно и весело, как все, кто молод. Изобретательный остряк и шутник Прокофьев, высокий, худой, с рыжими и плоскими волосами, с галстуком-бабочкой, забрасывал нас анекдотами и каламбурами, вызывавшими гомерический смех. Порой, когда Прокофьев садился у рояля, эти остроты превращались в музыкальное балагурство: способность Прокофьева придавать звукам комический характер была исключительной и, может быть, единственной в своем роде. Его пальцы виртуоза извлекали из клавиатуры акценты настолько красноречивые и парадоксальные, что у нас создавалось чудодейственное впечатление, что мы слушаем человеческий разговор, а не музыку. Впрочем, Ремизов был тоже неподражаем. Его толкования, его словесные сочетания, переломы, изгибы бывали иногда настолько изобразительны, что казалось часто, будто передо мной раскрывается иллюстрированная книга. Я испытывал это при встречах с Ремизовым и до и после нашей работы над постановкой «Ясни». Его работоспособность была богатырской, что как-то не вязалось с его игрушечной, ежикообразной внешностью…

Революция прервала нашу работу, и постановка «Ясни» осталась неосуществленной. Мои макеты декораций и костюмов[56] были приобретены петербургским Декоративным институтом, основанным в свое время Л.И.Жевержеевым, создателем Троицкого театра миниатюр (тоже на Троицкой улице), театральным коллекционером и фабрикантом парчи, имевшим свой магазин в Гостином дворе в Петербурге (и в провинции) и одевавшим в эту парчу священников всей России. Где находятся сейчас мои макеты и существует ли еще этот институт — я не знаю[57]. Мне неизвестна также участь прокофьевской партитуры «Ясни»[58].

С балетами («русалиями») Ремизову вообще не везло. В конце 1910 года он начал подготавливать «петербургскую русалию» — «Лейла и Алалей» — «волшебный балет» с музыкой А.К.Лядова, в постановке В.Э.Мейерхольда и в декорациях А.Я.Головина. Либретто Ремизов подписал именем Куринаса. На этот раз война 1914 года остановила постановку. В том же году умер Лядов, и его партитура не была никогда найдена.

Такая же участь постигла русалию «Горицвет» на музыку Гречанинова.

Годы военного коммунизма довели многих из нас до полной нищеты, несмотря на «ученые пайки» и на всякие усилия и ходатайства добрейшего Максима Горького. Никакой «Квисисаны», ни филипповских пирожков с грибами, ни чаю. Вместо сахара — аптечный сахарин. «Кофий из голубиного

помета» (Ремизов). «Ободранный и немой стою в пустыне, где была когда-то Россия… Все, что у меня было, все растащено, сорвали одежду с меня» (Ремизов).

Бедный Ремизов и впрямь стал походить на клошара, бродягу. Он обматывал себя тряпками, кутался в рваное трико, надевал на себя заплатанную, в цветочках кофточку Серафимы Павловны. В этой кофточке, в 1920 году, я нарисовал его портрет, все там же — на Троицкой.

Ремизов позировал мне часа полтора. Мы говорили (втроем — с Серафимой Павловной) о нашем «смутном времени», о гражданской войне, о заплесневелом хлебе, об уличных самосудах, о расстрелах. Мы разговаривали «по-непартийному», просто — болтали, чесали языком.

Политика как таковая нас не занимала. Мы интересовались жизнью искусства, мы жили этой жизнью. Когда жизнь искусства подчиняется тому или другому политическому влиянию, становится их орудием, искусство умирает. На его место приходит дребедень, бесцветность[59].

По лбу Ремизова почти беспрепятственно ползала уцелевшая муха. Он моргал, ерзал бровями. Она слетала, но тотчас же снова садилась на лоб. Я не удержался и нарисовал также и муху.

Замятин писал об этом портрете: «Портрет Ремизова. Голова из плечей — осторожно, как из какой-то норы. Весь закутан, обмотан, кофта Серафимы Павловны — с заплаткой на воротнике. В комнате холодно — или, может быть, тепло только около печки. И у печки отогрелась зимняя муха, села на лоб. А у человека — нет даже силы взмахнуть рукой, чтобы прогнать муху».

Ремизов, однако, воспринимал это иначе. Когда наш сеанс был кончен, Серафима Павловна, взглянув на рисунок, сказала:

— Муху-то и заплатку, собственно, можно было бы и убрать.

— Ни под каким видом! — воскликнул Ремизов. — В наши дни всякое присутствие живого существа, даже — блохи, и, конечно, любая человеческая заботливость, до заплат включительно — особенно приятны и ценны!

И он добавил:

— Непонятливые часто говорят про портреты: «Карикатурно». Однако карикатурность — вовсе не недостаток. Чичиков, Хлестаков, городничий, разные Тяпкины-Ляпкины — тоже карикатуры, но этого никто не ставит Гоголю в вину.

Муха и заплатка остались на рисунке.

Григорий Распутин

Впоследствии на эту тему Ремизов напечатал: «По мне: лучший портрет тот, где карикатурно, а значит, не безразлично».

Впрочем, работая над портретом Ремизова, я отнюдь не думал о «карикатуре». Я просто старался, как и во всех других моих портретах, переложить видимое в графические (или — в иных случаях — живописные) формы. Это, конечно, нельзя назвать «воспроизведением натуры». Это только ее графическая (или живописная) квинтэссенция. В искусстве форма завладевает видимым и ощущаемым, завладевает содержанием, сюжетом и, завладев ими, сама превращается в них.

За мой портрет я был удостоен Ремизовым ордена «Обезьяньей Великой и Вольной Палаты», «Обезвелволпал». Рассказывая это, я раскрываю неговоримое, так как «Обезвелволпал» был «обществом тайным» и знак выдавался «для ношения тайно», выдавался с большим разбором (!) и большой осторожностью (!), а то еще, того гляди, узнают!

«Обезьянья Палата» возникла еще в 1908 году, когда Ремизов писал «Трагедию о Иуде, принце Искариотском». Обезьяний царь Асыка, герой этой трагедии, награждал обезьяньими знаками и ставил на них свою подпись. После постановки «Иуды» на сцене этим знаком, орденом, были впервые награждены три режиссера: Ф.Ф.Комиссаржевский, А.П.Зонов и В.Г.Сахновский. В 1908 году я был еще гимназистом. Но лет через пять-шесть все три первые обезьяньи кавалеры стали моими друзьями, а Сахновский (дядя Вася) был даже шафером при моей первой свадьбе.

Возвращаюсь на минуту к 1916 году, который ознаменовался не только безрезультатной подготовкой «Ясни», но также событием, весть о котором мгновенно облетела весь мир: убийство Распутина. Дней через пять после этого я встретился с Ремизовым.

— Угробили чудотворца, — сказал он, улыбнувшись, — следует, может, выдать этим старателям орден Великой Обезьяньей Палаты? А? За любовь к родине?

Но, подумав секунду, произнес:

— Впрочем, кто его знает, вдруг он еще очухается и проснется, а?

Воспоминания наталкиваются одно на другое, и я не могу от них уклониться…

В 1915 году, за год до исчезновения Распутина, мне довелось ужинать вместе с ним у одного приятеля моего отца. Принадлежа к высокой аристократии, но придерживаясь весьма либеральных убеждений, этот человек сохранял вместе с тем все условности и знакомства своего социального класса. Среди многочисленных приглашенных — шесть или семь мужчин и около пятнадцати женщин (от двадцати- до тридцатипятилетнего возраста). Центром всеобщего внимания был Григорий Распутин. Вульгарная примитивность этого сибиряка, которому удалось проникнуть в императорскую семью, была нескрываема. Его средневековый успех не доказывал ничего другого, кроме интеллектуального упадничества двора, придворных и аристократии. В этом смысле распутинская эпопея чрезвычайно показательна.

На Распутине была деревенская рубаха сомнительной свежести, мужицкие штаны и очень тщательно начищенные

сапоги. Жирные, липкие волосы, грязные ногти. Только его глаза, слишком близкие один к другому, почти прилипшие к переносице и назойливо пристальные, могли, пожалуй, объяснить его гипнотическую силу. Он, несомненно, сознавал эту свою физическую особенность и умел извлекать из нее довольно блистательные эффекты.

Присутствующие с почтительным вниманием прислушивались к каждому слову этого гостя, который изрекал только короткие фразы. Хозяин дома незаметно для других иронически подмигивал мне. В моей памяти удержались лишь три или четыре распутинские фразы:

— Водка! — провозгласил он, подымая свою рюмку. — Славно питейный напиток!

(Откуда хозяин дома раздобыл тогда водку — я не знаю.)

Восторженные «О!» и «А!» раздались среди ужинавших.

Другая фраза, сказанная с нескрываемой чувственностью, относилась к молодой красавице, к которой Распутин, остановив на ней свой взгляд, протянул указательный палец, длинный, почти до неприличия:

— Когда в тебе проснется дьявол… (благоговейная тишина наступила в комнате)… в тебе будет что-то дьявольское!

Это было его исключительным жанром. Экстаз (искренний и лицемерный) наполнил возгласы приглашенных. Молодая красавица, принадлежавшая к очень знатной фамилии, была потрясена и ликовала…

Чувство справедливости заставляет меня, однако, прибавить в защиту молодых аристократок, что они далеко не все были так чувствительны. Я дружески знал одну молоденькую и весьма красивую графиню, придворную девицу, жившую в императорском Гатчинском дворце, которая на одном из подобных вечеров дала при всех пощечину за его слишком галантное внимание по отношению к ней. Скандал был заглушен, но красавица графиня на другой же день должна была покинуть дворец… Сколько мы смеялись с ней в те дни!..

Наш ужин продолжался до поздней ночи.

— Музыку! — закричал Распутин, когда подали десерт и шампанское.

Слово «музыка» в понятии Распутина означало: балалайка, гармонь и цыганские гитары. Но так как у гостеприимного хозяина дома ни балалаечников, ни гармонистов, ни гитаристов не оказалось, Распутин со своей свитой уехал в ночное кабаре…

Я все же успел за ужином, незаметно от Распутина, набросать его портрет на обратной стороне «меню». Этот набросок был напечатан в России вскоре после Октябрьской революции.

Пустяшное воспоминание, имеющее, может быть, некоторое отношение к трагедии России тех лет, но никак не связанное с судьбами русского искусства и русской литературы. Впрочем, как мы знаем, о Распутине уже писал и Замятин…

Снова о Ремизове…

В страшном 1920 году (а может быть, годом раньше) я шел однажды с Ремизовым поздно вечером по Марсову полю, когда неожиданно затрещал пулемет. Обычно было принято в таких случаях немедленно ложиться наземь. Но как-то вышло так, что мы оба устояли на ногах. Ремизов взглянул на меня из-под очков и произнес, соответственно жестикулируя:

— В чем дело? Люди не более чем крупа: чья-то рука посыпает нами землю (жест сеятеля), чья-то метла выметает нас с земли (жест метельщика). Только и всего. Все остальное — философия.

Ремизов был тогда еще далек от старости.

В те же годы — тоже на Троицкой улице — жил издатель Самуил Алянский, о котором я говорил уже в главе об Александре Блоке.

— Я, Жевержеев, Алянский — все на Троицкой. И впрямь — Бог Троицу любит! — шутил Ремизов.

Алянский выпустил ремизовского «Царя Максимилиана» (издательство «Алконост») с моими рисунками и в моей обложке (1919). Сблизившись с Ремизовым, Алянский организовал издательство «Обезьяньей Великой Палаты», для которого я имел честь сделать издательскую марку (издательская марка «Алконоста», впрочем, тоже была моей работы). Издательство «Обезвелволпал» отпечатало, между прочим, ремизовского «Царя Додона» с рисунками Льва Бакста и моими (1921).

Алянский же приобрел у меня портрет Ремизова, так что я надеюсь, что он и посейчас в сохранности.

«Русскому человеку никогда, может быть, так не было необходимо, как в эти годы (1917–1921), быть в России», — признавался Ремизов.

Мои встречи с Ремизовым не ограничивались, разумеется, Троицкой улицей. Мы часто встречались в Доме искусств — на Мойке, в Доме литераторов — на Бассейной, а также на заседаниях ТЕО (Театральный отдел), где Ремизов работал рука в руку с Александром Блоком.

Тем не менее про тот же 1921 год Ремизов должен был впоследствии рассказать во всеуслышание: «В конце лета 1921 года по невыносимой головной боли, от которой последний год петербургский пропадал, я вынужден был уехать из России».

Ремизовы покинули убитую Россию, перебравшись сначала

в Берлин, до 1923 года, потом — в Париж, навсегда. Мотивы эмиграции были те же, что и у большинства других. Кто мог смыться — смывался. С горечью, с болью расставаний, со страхом за будущее.

«Вода — основа всей жизни и источник корма — стала убывать и зацвела тиной. Убедившись в опасной перемене, утки решили покинуть родные места. Странствовать не легкое дело, но лучше домашнего гнета», — писал Ремизов, с ужасом оглядываясь на Россию.

«Вожди слепые, что вы наделали? Кровь, пролитая на братских полях, обеспощадила сердце человеческое, а вы душу вынули из народа русского… Русь моя, ты упала, не поднять тебя, не подымешься! Русь моя, русская земля, родина беззащитная, обеспощаженная кровью братских полей, подожжена горишь!»

Здесь Ремизов ошибался в одном: «вожди» отнюдь не были «слепы»: они прекрасно видели свою цель и делали то, что считали нужным.

В наших встречах произошел длительный перерыв, так как я оставался в Питере (да и в Москве, и во всей бывшей России) до осени 1924 года. Когда я откатился от советской границы, Ленин был уже забальзамирован семь месяцев тому назад.

Приехав в Париж, я поселился на улице Буало и стал таким образом соседом Ремизова. Я часто бывал у Ремизовых — и просто так, и по литературным делам. У них всегда, как еще в Петербурге, царил очень «ремизовский» теплый уют.

— Винца? — спрашивал Ремизов. — Али, поди, чего другого?

Серафима Павловна удалялась в кухню, Ремизов расставлял посуду на столе и, с пугливой улыбкой в сторону кухни, пришептывал:

— Не разбить бы чего, неровен час, а то — достанется!..

Последние мои «деловые» встречи с Ремизовым относятся еще к 1945 году. Французское издательство «Quatre Vents» обратилось ко мне с просьбой указать компетентного переводчика для рассказа Достоевского «Скверный анекдот», который я должен был иллюстрировать. Я вспомнил фразу Ремизова: «Жгучую память сохраняю о Достоевском — первой прочитанной книге».

И еще: «Достоевский — это Россия. И нет России без Достоевского».

У меня не возникло никаких сомнений, я назвал Ремизова, и мы отправились к нему. Издатели попросили Ремизова написать также и предисловие. Ремизов дал свое согласие.

Работа была долгая и кропотливая. Трудолюбивый Ремизов писал: «Принято начинать с истории: как возникло литературное

произведение и что о нем думали и думают. Тут у меня подлинный провал. Утопая, я хватался не только за соломинку, как это принято, но и за всякое плавучее гуано — и *ничего*!.. Я спрашивал… не появилось ли чего о „Скверном анекдоте“, нет ли каких-либо клочков и заметок, как работал Достоевский? Но и сам Бутчик[60], а в книжных делах он настоятель, p□ere Boutchik, сказал мне бестрепетно: *ничего*. Я пересмотрел много всяких исследований о Достоевском… Заглядывал в Историю русской литературы… — и хоть бы словом кто обмолвился, как будто такого рассказа нет и никогда не было…»

Однажды в этот период я забежал к Ремизову осведомиться — как и что? Стоял ясный, солнечный день, а в комнате были закрыты оконные ставни и горела электрическая лампа. Заметив удивление на моем лице, Ремизов пояснил:

— Комнатенка крохотульная, махонькая, а работища огромная, места для нее недостаточно: выпирает в окно. Вот и приходится запирать наглухо ставни.

«Скверный анекдот» был Ремизову особенно по вкусу.

«Я уверен, — продолжал он в предисловии, — что Гойю и Калло заволновал бы этот кавардак, и Гойя и Калло не прошли бы мимо, как писатели-критики обошли загадочный рассказ… „Скверный анекдот“ ни на что не похож, единственный. „Скверный анекдот“ — рассказ обоюдный, в нем два начала: с начала и с конца — похождения Пралинского и похождения Пселдонимова, а встреча — свадьба в доме Млекопитаева…»

Предисловие было обширное, старательно и по-ремизовски проникновенно написанное. Однако издатели почему-то сочли его «не отвечающим требованиям» французского читателя и вернули его Ремизову. Я лично думаю, что ремизовское предисловие показалось издателям недостаточно академичным. Новое предисловие было написано французским писателем Люком Дюртеном (с которым меня тоже связывали дружеские отношения и книгу которого «Преступление в Сан-Франциско» я проиллюстрировал). По счастью, предисловие Ремизова было опубликовано в русском сборнике «Встреча» (1945), издававшемся в Париже под редакцией С.К.Маковского. Я был этому особенно рад, потому что предисловие Ремизова являлось, в сущности, единственной серьезной русской статьей, посвященной «Скверному анекдоту» (1862), маленькому (по количеству страниц) шедевру Достоевского.

«Скверный анекдот», в «роскошном», очень дорого стоившем издании, вышел в свет в 1946 году и разошелся в первые три недели. Эта книга сейчас передо мною с мало кому известной надписью: «Traduction originale d’Alexis Remisov»[61].

Ремизов перевел Достоевского для французских читателей. Иллюстрации к этой книге были сделаны мной — она была нашим последним сотрудничеством.

Лет пять-шесть спустя Ремизов говорил со мной о смерти. Разговор был полугрустный, полушутливый, и вдруг:

— Ах да! Чуть-чуть не забыл: когда я помру, то обратитесь непременно вот в это бюро похоронных процессий!

Ремизов вынул из письменного стола небольшой рисунок и передал его мне, сказав:

— Сохраните обязательно!

Я смеялся, он — меньше.

Я с благодарностью положил рисунок в бумажник, и рисунок этот хранится у меня до сих пор: орнаментованное объявление Русского похоронного бюро со следующей припиской: «Бюро исполняет все заказы точно так, как они исполнялись в России. При Бюро имеется одежда на умерших. Русский фасон гробов. Монахини для чтения псалтыря. Заморозка умерших. Деревянные православные кресты на могилу. Отправка и приемка умерших во все страны света. Заказы принимаются лично, по телефону, телеграфу, а равно через посыльных по всей территории Франции. Прием заказов на памятники. Специальные цены для соотечественников. Ночное дежурство. 1939, Paris».

Заговорив о Бюро похоронных процессий, я не могу не упомянуть о Ремизове как о рисовальщике.

Ремизов несомненно мог бы рисовать, как Серов, как Репин или как Малявин. Но их музы его не вдохновляли, как и музы сегодняшних Герасимовых. Ремизов создавал полудетские, полузаумные графические фантасмагории, удивлявшие меня игрушечностью при глубоком графическом мастерстве. Он рисовал замечательно и диковинно. Его линейные и пятновые (а зачастую в красках) сочетания, густо-густо заполнявшие пространство рисунка, носили архаически-орнаментальный характер и вызывали ощущение загадки. Ремизов рисовал постоянно. Не проходило дня, чтобы он не начиркал чего-нибудь, какое-нибудь чудище, пугало, запутанное в орнаменте. «Nulla dies sine linea»[62].

Всякий раз, когда я приходил к Ремизову, он показывал мне — тайно! — три или четыре новых рисунка. Назывались ли они «Плакса-Крыкса» или «Крепколобый лесной Чурнас» — меня это не занимало: рисунок говорил сам за себя, и раскрывавшаяся графическая сказочность не требовала никаких заглавий.

Во французских литературных кругах Ремизова причисляли к «сюрреалистам», что в каком-то смысле, может быть, и было правильно.

Графика Ремизова часто переходила в почерк, а почерк его, бравший корни из древнеславянского буквенного сплета, превращался в каллиграфическую симфонию углов, закорючек и росчерков, которыми порой можно было любоваться, даже и не вникая в то, что там было написано. По странному совпадению, почерк Ремизова сливался почти вплотную с почерком художника Сергея Чехонина (бывшего, кстати, приятелем Ремизова).

Не знаю, собирал ли кто-нибудь ремизовскую графику. Если нет, то это очень печально для истории русского искусства[63]. Во всяком случае, следует выразить глубокую благодарность Наталье Кодрянской, выпустившей в 1959 году в Париже прекрасно документированную книгу об Алексее Ремизове, в которой отпечатано свыше сорока пяти его рисунков, в их числе — несколько в красках.

Последняя личная, но не деловая, а просто дружеская встреча состоялась у нас сравнительно незадолго до смерти Ремизова и произвела на меня страшное впечатление: он был уже слеп. Глядя перед собою, как мне показалось, с оттенком виноватости, он уверенно провел меня, скользя рукой по стене, в свою комнату и, скользнув рукой по мебели, указал мне стул, на который предложил мне сесть. Ремизов щебетал, как всегда, и был в хорошем настроении, в привычном добродушии.

Сергей Прокофьев

— Я ничего не вижу, милый друг, — сказал он, — но я знаю, что это — уже ненадолго. Меня согревает *невидимое* солнышко, я с ним теперь особенно сдружился,

Однако я, как и все близкие ему люди, знал, что он нестерпимо мучился бессонными ночами.

«Ясня»…

Прокофьев выехал за границу в самом начале революции, и мы вновь встретились только в 1924 году в Париже. Сохранив

свою жизнерадостность и дружескую непосредственность, Прокофьев стал тем не менее другим человеком. Рост его международной славы придавал ему теперь оттенок надменности, что, впрочем, не нарушало наших приятельских отношений. Несмотря на падение железного занавеса, заткнувшего прорубленное (Петром Великим) окно в Европу, Прокофьеву разрешалось возвращаться в Советский Союз и разъезжать по заграничным странам (что являлось вполне естественным до 1917 года, но стало после революции редкой привилегией). Такое положение пробуждало в Прокофьеве своего рода раздвоение, правда — безвредное. Не скрывая своих симпатий к коммунизму (без демагогии или политического доктринерства), он признавался в то же время, что предпочитает жить и творить в атмосфере покоя и удобств «капиталистического» мира, со всеми вытекающими из этого выгодами…

«Ясня» осталась неосуществленной, но новое крохотное сотрудничество наше все же произошло: по просьбе Никиты Балиева я сделал в театре «Летучая мышь» декорации и костюмы для балета Г.Баланчина на музыку Прокофьева «Сарказм» (Нью-Йорк, 1930).

Среди многих театральных произведений Прокофьева, которые мне удалось увидеть, я хочу остановиться на его балете «Стальной скок», поставленном Леонидом Мясиным 7 июня 1927 года в декорациях моего товарища Георгия Якулова, на сцене театра Сары Бернар (антрепризa С.Дягилева), с участием Алисы Никитиной, Фелии Дубровской, Сергея Лифаря, Льва Войцеховского… Этот балет мне близок по многим причинам, и одна из них не зависела даже от музыки. В 1921 году, в Петербурге, я опубликовал в журнале «Дом искусств» (№ 2) манифест абстрактного театра, манифест, который до сих пор подвергается критическим нападкам в советской прессе, обвиняющей меня в «насаждении формализма», в то время как выдержки из того же манифеста появились в разных странах на французском, немецком, итальянском и на других языках. Приведу наиболее существенные отрывки (мой манифест занимает пятнадцать крупных страниц): «*Театр в основе своей — динамичен*. В тот момент, когда на пути экспресса, смысл которого — в развитии скорости, опускают семафор, экспресс как таковой прекращает быть. Театр подобен экспрессу. Элемент статичности находится в дисгармонии с сущностью театра. Декорация до сих пор оставалась статичной и потому неминуемо вступала в единоборство с природой театра. В театре нет места мертвым картинам, там все в движении. Движение определяется и оформляется ритмом. В ритме движение обретает

художественную значимость, *ритм претворяет движение в художественную форму*. Различные ритмы воспринимаются различно и в эмоциональном смысле различно влияют на зрителя… Художественно организованное, т. е. ритмически организованное движение — представляет собою театральную форму… Пока декорация не сдвинется со своего места и не забегает по сцене, мы никогда не увидим единого, органически слитного театрального действия…

Окружающей обстановки на сцене не существует. На сцене есть единое действующее лицо, единое действие. Потерявшие литературную иллюстративность, изобразительность, актеры и декорация тем самым теряют свою первоначальную предметность, становятся только различными по составу материальными элементами, из которых мастер театра творит органически цельное произведение своего искусства. Актер на сцене перестает быть человеком, он входит в состав действия, если театру это понадобится, наравне с машинами, как некий аппарат движения, разный от них лишь наличностью более тонких нюансировок, как скрипка отличается от рояля… *Подлинное театральное зрелище — прежде всего беспредметно.* Мастер театра приводит в движение сценический аппарат, древняя протоптанная площадка заменена динамической. Во всем пространстве сценической коробки нет ни одного момента покоя. В этом буйстве, скованном ритмом движений, сливается все: взмахи железа, дерева, проволоки, пружины машин; трепетания человеческого тела, которые вы не узнаете, и бег цветосветовых лучей… Мой единственный театр, мой первый театр чистого метода, у которого я беру уроки и черпаю премудрость театрального искусства — маленький калейдоскоп. Мой карманный калейдоскоп — прототип того прекрасного театра, который будет. И вот, в момент, когда перед вами в огромном зале откроется гигантский, совершенный, творческий калейдоскоп, — вы все, читающие сейчас меня и не верящие мне, раскроете рты в трепете изумления и восторга перед зрелищем вьюг первозданного хаоса, скованного золотой логикой ритма!»

Однако провозгласить принцип динамических декораций было значительно легче, чем найти возможность осуществить их на практике.

Случай представился мне только через год после напечатания «Театра до конца»: дирекция петербургского Большого драматического театра предложила мне в августе 1922 года сделать сценическое оформление для недавно законченной (1920) пьесы немецкого драматурга Георга Кайзера «Газ» в постановке режиссера К.П.Хохлова. Сцена этого театра и его

мастерские были мне уже знакомы, так как в 1917 году я сделал там декорации и костюмы для пьесы Винниченко «Черная пантера», поставленной Н.Н.Евреиновым[64]. Работа для «Газа» была необычайно интересной и сложной. Все элементы декораций — схематический (или синтетический) аспект завода — колеса, трубы, цепи, спирали, заполнявшие громадную сцену во всю ее глубину, высоту и ширину, ожили благодаря целому ряду механизмов, изобретенных мною совместно с моими сценическими работниками — машинистами, электротехниками, декораторами. Освещение тоже было динамическим, и даже по протянутым через сцену проволокам проносились электрические искры.

Премьера состоялась 7 ноября. Спектакль вызвал очень шумный отклик и среди публики, и у критики. Я ограничусь здесь только одной заметкой Адриана Пиотровского, известного авангардного театрального критика, теоретика и режиссера (впоследствии расстрелянного Сталиным). В статье «Индустриальная трагедия» Пиотровский писал: «Драма схематична. Русским художникам удалось вложить в нее нерв, превратить социально-философскую драму в настоящую трагедию производства. Герой, не в переносном, а в прямом смысле — завод, сначала живущий шестернями и колесами, потом гибнущий, лежащий мертвым и наконец снова восставший. Действующие лица, рабочие — только проявление этого гигантского героя. Художник Анненков более, чем кто-либо, подходит к разрешению подобной проблемы. Центральная для его театропонимания мысль о театре чистого метода, где все движется, вещи, декорации, люди, — мысль эта получила здесь осуществление. Машинный пафос позволил ему произвести рискованный опыт оживления вещей не только без ущерба для игры актеров, но в явное подкрепление ее…

Получилась своеобразная эксцентрическая трагедия, значительный и, вероятно, имеющий большое будущее вид искусства… „Газ“ несомненно лучшая работа Анненкова, далеко опередившая все, что им сделано до сих пор.

Если же позволено из успеха отдельной постановки выводить обобщенную формулу живого сейчас спектакля, то формулой этой будет серьезная и строгая современно-патетическая мысль на языке чистых театральных форм» (Декабрь 1922 г. «За советский театр!», Гос. институт истории искусств, «Academia», Ленинград)[65].

В том же году русский абстрактный художник Баранов-Россинэ, захваченный идеями композитора Александра Скрябина, искавшего параллели между звуками, красками и линиями,

изобрел оптофоническое пианино, то есть клавиатуру, где каждая нота вместе со звуком перебрасывала на экран ту или иную цветовую форму. Таким образом, играя на этом пианино Моцарта или Прокофьева, пианист отражал на экране красочное и линейное преображение музыкального произведения: красочную симфонию. Я присутствовал на первом оптофоническом концерте, данном Барановым-Россинэ в Москве, в помещении Института художественных наук[66]. Второй концерт имел место в театре имени Всеволода Мейерхольда и с оркестром московского Большого театра, но я в это время был уже за границей.

Само собой разумеется, что такой художник в сталинские годы вынужден был эмигрировать и поселился в Париже, но во время гитлеровской оккупации он был арестован и погиб в концентрационном лагере.

Оптофоническое пианино послужило прототипом появившихся много позже рисунков (до самого Уолта Диснея включительно), а в шестидесятых годах было в точности восстановлено и весьма значительно использовано французским художником-конструктивистом Николаем Шеффером.

В балете Прокофьева (1927) индустриальная декорация Якулова тоже ожила, пришла в движение. Успех был огромный. Беседуя со мной в Париже, Якулов отнюдь не скрывал, что мои декорации к «Газу» Кайзера, как и мой манифест, были ему знакомы и что он вполне согласен с принципами динамизма театральной декорации. По своим формам, однако, декорации Якулова не имели ничего общего с моими.

Но вот спустя еще девять лет появился на экране фильм Чарли Чаплина «Новые времена», начатый в 1932 году и оконченный в 1936 году. Не знаю, видел ли Чарли Чаплин балет Прокофьева — Якулова. Не знаю также, писалось ли что-нибудь по этому поводу в прессе, но динамическая декоративная конструкция фильма Чаплина казалась мне столь же близкой к декорациям Якулова, как Лафонтен к Эзопу.

В 1932 году талантливая и очень красивая танцовщица Алиса Никитина, ведетта нашумевшего балета «Кошка», поставленного в 1927 году в Париже (у Дягилева) Георгием Баланчиным на музыку Анри Соге, давала свой вечер в Театре Елисейских Полей. К этому вечеру я сделал по просьбе Никитиной костюм и некоторые элементы декораций к ее вариации на музыку Прокофьева «La Gavotta», с хореографией Баланчина. Это было моим третьим сотрудничеством с Прокофьевым.

Весь этот вечер я провел в театральной ложе рядом с Прокофьевым и потом — до утра — в ночном кабаре, вместе с ним, с Алисой Никитиной, с Игорем Стравинским, с Анри Соге,

Игорем Маркевичем и Николаем Набоковым, музыка которых тоже входила в программу никитинского спектакля, а также с Георгием Баланчиным и Кристианом Бераром, знаменитым французским декоратором. Мы разошлись, когда уже светало.

— «La Gavotta», к сожалению, значительно короче «Ясни», — сказал я Прокофьеву.

— Наша жизнь тоже укоротилась на пятнадцать лет, — ответил Прокофьев с грустной улыбкой.

Если я не ошибаюсь, эта ночь была последними часами, проведенными мною с Прокофьевым. В том же году он окончательно вернулся в Москву.

В 1953 году (год смерти Прокофьева) организаторы 16-го «Музыкального флорентийского мая» предложили мне поставить на сцене Коммунального театра во Флоренции последнюю оперу Прокофьева «Война и мир», написанную по роману Льва Толстого и до того еще никогда не показанную в Западной Европе. Моим сотрудником по балетной области должен был быть Георгий Баланчин, бывший тогда уже в Милане. Мне предлагалось создать также декорации и костюмы. Переполненный радостью, я на другой же день прибыл в Милан, чтобы ознакомиться с оперой и переговорить с Баланчиным. Но это, уже посмертное, сотрудничество с Прокофьевым оказалось, увы, столь же безрезультатным, как и первое, в 1916 году. При нашей встрече Баланчин сказал мне, что он уже отказался от этой работы, так как музыка оперы лишена всех прокофьевских качеств, а либретто — унизительно для гения Льва Толстого и пропитано политическими тенденциями, неприемлемыми для Баланчина.

Может быть, менее чувствительный в этом отношении, я попытался уговорить Баланчина переменить его решение, но, прочитав либретто, сразу же почувствовал охлаждение. Можно изменить чье-либо произведение и вышить по его канве новый орнамент, который сохранит без ущерба качественный уровень оригинала. Такая перемена не является обязательно принижением этого уровня. В иных случаях она может даже послужить его повышению. Но в либретто «Войны и мира» роман Толстого обнищал до последней степени.

Я ничего не могу сказать о прокофьевской музыке, так как в тот день мне не удалось ее прослушать и я не слышал ее до сих пор. Но, зная талант Прокофьева и его творческую волю, я уверен, что некоторые формальные особенности своей композиции, способные разойтись с генеральной линией «социалистического реализма», он сумел искусно закамуфлировать и спасти. Что же касается либретто, которое Прокофьев не мог принять всерьез, то оно послужило ему чем-то вроде зонтика, или — больше того:

ковчегом, в котором можно было укрыться от потопа.

Мой короткий разговор с организаторами флорентийского спектакля вскрыл в то же время полную несовместимость наших взглядов на оперную постановку. Как всегда, когда я бываю в Милане, я пошел в церковь Santa-Maria delle Grazie поклониться агонизирующей «Тайной вечере» Леонардо да Винчи и на другой день вернулся в Париж, захватив с собою либретто «Войны и мира», отпечатанное на машинке на английском языке. Оно хранится у меня до сих пор в ящике письменного стола.

Декорации и костюмы были в конце концов поручены моему приятелю Григорию Шилтьяну, русскому художнику, обосновавшемуся в Италии. Кто был постановщиком, я не помню. Занятый в Париже (костюмы для фильма замечательного кинопостановщика Макса Офюльса «Madame de…», по роману Луизы де Вильморен, с участием очаровательной Даниель Дарье, Витторио де Сика и Шарля Буайе), я не смог присутствовать во Флоренции на прокофьевской опере и, следовательно, не могу судить о ней. Четыре года спустя я прочел, однако, впечатления Поля-Луи Миньона, театрального комментатора и хроникера парижского радио, об этой опере, увиденной им в Москве, впечатления, вполне совпавшие с моими предчувствиями: «Реализм, реализм… но детали, которые подчеркивали распад сценической концепции оперы, все чаще и чаще отталкивали меня. Условный театральный натурализм обилия расписанных занавесей противоречил наивной роскоши ансамбля, тем более что желание создать иллюзию реальности при помощи всевозможных театральных трюков казалось давно пережитым… Современная опера — я видел „Войну и мир“ Прокофьева, превосходную в музыкальном отношении, но принесенную в жертву условностям мизансцены и декораций до такой степени, что спектакль порой становился для меня невыносимым» («Театр в СССР», изд. Arche, Париж, 1957).

Об искусстве оперы, или — точнее — о кризисе этого искусства, Прокофьев и я, мы часто беседовали. В частности, о том, что длинные оперные спектакли, вызывавшие энтузиазм в XIX веке, теперь утомляют зрителя. Не следует забывать, что триумф оперы в XIX веке, и в особенности во второй его половине, совпадал с общим упадком театрального искусства. Лишь в последних годах XIX века, на пороге нашего столетия, театр драмы стал освобождаться от пережеванного академизма.

Появление К.Станиславского, Вс. Мейерхольда, М.Рейнгардта, Г.Крэга и интернациональной плеяды их соратников, единомышленников и последователей решительным образом изменило пути театрального искусства. Эти новаторы

напомнили, что театр является *зрелищем* и что зрелищный элемент в искусстве театра отнюдь не является второстепенным. Своей деятельностью, своими исканиями они блестяще доказали, что разговорный элемент, то есть текст пьесы, есть не более чем одна из частей (и не обязательно главная) театрального спектакля.

Зритель называется «зрителем» именно потому, что он приходит в театр не только для того, чтобы слушать пьесу, но также и для того, чтобы *видеть* ее, чтобы смотреть ее сценическое превращение в действие, в зрелищные формы. Иначе он пошел бы только с*лушать публичное чтение* пьесы и превратился бы в «слушателя». Или, удовлетворившись чтением пьесы в книге, стал бы «читателем».

Таким образом, в первые годы нашего века обновилась, или — точнее — народилась, новая форма искусства: искусство театральной *постановки*; иначе говоря — синтез звуко-разговорных и зрелищных элементов.

Театральные спектакли, лишенные требовательных директив изобретательного постановщика и не отмеченные его индивидуальностью, перестали с течением времени привлекать к себе внимание культурного зрителя и сделались добычей «провинциальных», или так называемых «бульварных», театров. Пьеса, попадающая в руки актеров, лишенных руководства подлинного постановщика, разрывается на части и теряет свое единство. Подобные спектакли могут в некоторых случаях служить успеху того или иного актера, которому удалось «переиграть» своих партнеров, но индивидуальный успех отдельного исполнителя неминуемо разрушает цельность впечатления.

Подлинный постановщик является одновременно собирателем, организатором и контролером всех элементов сценического спектакля, а также почти всегда и трансформатором, и дополнителем. Актер неизбежно превращается из независимой единицы в один из этих элементов. Если формула Гордона Крэга, определяющая актера как «умную марионетку», может показаться некоторым знаменитым «ведеттам» не очень лестной, она останется тем не менее в своей сущности совершенно правильной.

В художественной театральной постановке каждый актер должен точнейшим образом исполнять малейшие указания постановщика, касаются ли они внешнего облика исполняемого персонажа, его передвижений по сцене, его жестов, его мимики или интонаций его речи. «Умность» такой «марионетки» есть талант актера, то есть его способность как можно глубже понять и

почувствовать данные ему указания и умение как можно лучше и наиболее изобразительно воплотить их.

Искусство театрального постановщика чрезвычайно сложно, перегружено ответственностью и требует большого разнообразия его таланта, а также высокой художественной культуры. Если драматург является автором пьесы, то ее постановщик может по праву считаться автором ее сценического осуществления: *автором спектакля.*

Постепенно роль театрального постановщика достигла степени автономного, независимого искусства. Искусство постановщика перестало быть дополнением, второстепенным элементом, анонимной и чисто технической или почти административной ролью, как это было в XIX веке и как об этом думают еще сегодня многие «теоретики» театра и театральные критики. Искусство постановщика находится сейчас рядом с искусством живописца, скульптора, композитора, романиста, поэта и должно пользоваться такой же творческой независимостью. Когда мы (я говорю о моем поколении) идем в театр смотреть классическую пьесу, текст которой знаком нам с детства, мы делаем это не для того, чтобы еще раз прослушать этот текст или увидеть того или другого знаменитого актера. Нет, мы идем смотреть произведение постановщика, интересующего нас и вносящего обновление в театральные формы, обогащая этим возможности актерской игры и открывая для нас *новое* лицо давно знакомой пьесы. И вот за эти открытия, иногда весьма ценные, мы аплодируем постановщику, автору спектакля.

Трагедия оперного искусства заключается главным образом в том, что оно не допустило к себе театрального постановщика. В XIX веке зритель еще не обращал на это внимания, так как отсутствие независимого искусства постановщика распространялось еще на все формы театральных представлений. На оперной сцене строились всевозможные декоративные пышности. Звучала музыка, часто — весьма высококачественная, иногда — гениальная. Роскошно наряженные певцы протягивали к публике то правую, то левую руку и, беря высокую ноту, становились на цыпочки; певицы (контральто), обладающие довольно выпуклым бюстом и не менее выпуклыми бедрами, исполняли роли юношей-подростков; хористы выстраивались в одну шеренгу, чтобы внимательно следить за взмахами дирижерской палочки… И все были довольны. Публика не была еще достаточно искушенной. Она восторженно аплодировала юношам-подросткам с женским бюстом и женским голосом; тенорам — «первым любовникам», очень сытно откормленным и становящимся на цыпочки; хористам, вымуштрованным, как в

казарме.

Но с тех пор драматический театр и балет (благодаря возросшему культурному уровню хореавторов, балетмейстеров) значительно эволюционировали. Что же касается оперы, отклонившей сотрудничество постановщика, она осталась на мертвой точке. Мы без затруднений узнаем характерные черты сценической постановки Станиславского или Мейерхольда, Таирова или Рейнгардта, хореографию Фокина, Нижинской, Баланчина, Лифаря или Мясина, но кто является постановщиком оперных спектаклей — остается неизвестным. Мы отличаем музыку Мусоргского от музыки Бизе, музыку Гуно от музыки Чайковского, Пуччини, Римского-Корсакова или Дебюсси, но сценическое воплощение их произведений остается бесформенным, безличным и примитивным. Техника и постановочные принципы *оперных* спектаклей остались чрезвычайно запоздалыми, архаичными и часто вызывают в зрителе ироническую улыбку и даже смех.

Мои беседы с Прокофьевым на эти темы начались сами собой, еще в России.

Директоры оперных театров и композиторы, исходя из того положения, что основой, субстанцией оперы является музыка, полагают, что сценическое осуществление оперы должно быть в руках музыканта, и поручают эту задачу в большинстве случаев дирижеру оркестра. Все элементы оперной постановки (и в первую очередь игра актеров) исполняются в соответствии с требованиями дирижера и под его дисциплиной. Поэтому все элементы постановки, за исключением иногда декораций и костюмов, не подчиненных ничьей дисциплине (кроме вкуса директора театра), бывают почти всегда чуждыми стилю оперы и перегруженными ненужными подробностями, предназначенными «обогащать впечатление» зрителя. В XIX веке это проходило незамеченным. Сегодня — нет.

Директоры оперных театров (и композиторы) забывали (и забывают), что дирижер оркестра, который может быть блестящим музыкантом, в зрелищных проблемах часто остается близоруким и даже слепцом. Вместо того, чтобы искать синтез, равновесие и органические связи музыкальных и зрелищных элементов оперного спектакля, зрелищная часть всегда отбрасывается на второй план. Зритель как таковой забывается. Но в искусстве, в подлинном художественном произведении, нет и не может быть ничего второстепенного. Каждый аксессуар, даже тот, который кажется самым несущественным, или отсутствие того или иного аксессуара играют в театральной постановке (так же как и в картине) не менее важную роль, чем наиболее

«глубокая» фраза пьесы. Вся проблема постановки заключается только в умении компоновать все эти элементы на сцене наиболее рациональным образом, как краски на картине, как каждый инструмент в оркестре: малейшая неточность — и гармония нарушается.

Доверять оперную партитуру постановщику, который не является профессиональным музыкантом? Позволить ему изучить ее со зрелищной точки зрения и, может быть, внести в нее кое-какие изменения? Директоры оперных театров (и композиторы) находят такое решение недопустимым. Музыка считается искусством неприкосновенным, священным, и это является тоже мнением так называемой «широкой публики» и «профессиональных» критиков. Но если мы спросим, использовал ли Гуно полный и никак не переделанный текст Гёте? Использовал ли Бизе оригинальный текст Мериме? Как поступил Чайковский с текстом Пушкина или что сделал Прокофьев с «Войной и миром» Толстого и т. д. и т. д. — то мы услышим в ответ, что переделка текста литературного произведения композитором вполне оправдана и неизбежна, так как он превращает литературное произведение в произведение музыкальное. И (любопытный случай) это будет также мнением «широкой публики» и критиков, как теперь считается нормальной переделка (инсценировка) романа для театральной пьесы или для кинематографического экрана.

Композитор, конечно, вполне прав, перекраивая литературное произведение. Книга и музыка — слишком разные материи, и их объединение не может произойти автоматически: оно требует органической координации, органического слияния.

Но если признать за композитором право на переделку литературного произведения в либретто для оперы, то театральный постановщик (обладающий, само собой разумеется, музыкальной культурой) будет в той же мере прав, внося в оперную партитуру изменения, необходимые для ее перерождения в зрелище. Расстояние между музыкой и зрелищем еще более чувствительно, чем между музыкой и книгой, и их слияние требует еще более сложной переработки.

Как можно поставить оперу на сцене?

Реалистическая игра актеров, реалистические декорации и костюмы, произведшие в Москве такое неприятное впечатление на Поля-Луи Миньона, конечно, недопустимы в оперной постановке. Действующие лица, заменившие нормальную человеческую речь пением, не могут играть в реалистической постановке. Игра оперных актеров, оперные декорации и костюмы должны быть разгружены от реалистических деталей, должны

быть, в свою очередь, «омузыкалены», иначе говоря — должны найти свою специфическую форму. Это главное.

Я убежден, что оперное искусство не устарело, как утверждают многие «театралы», но просто еще не успело сформироваться. Немного больше эластичности и понятливости у директоров оперных театров, немного меньше профессиональной амбиции среди композиторов, дирижеров оркестра и у певцов — и катастрофы можно будет избежать. Остается только обратиться к подлинным и большим театральным постановщикам, создателям спектакля (зрелища) и сказать им: придите и поступайте с музыкой так же, как композитор поступил с литературным произведением, его вдохновившим.

Это единственная возможность найти для оперы сценическое воплощение, достойное ее музыкальных качеств. Публика снова будет стоять очередями перед театральными кассами, как это происходило в XIX веке, и «слишком длинные» оперные спектакли перестанут утомлять зрителей.

На таком решении проблемы мнения Прокофьева вполне совпадали с моими. Однажды, незадолго до своего возвращения в Советский Союз, Прокофьев сказал мне:

— Наиболее абсурдным и неискоренимым в оперных спектаклях является размещение оркестра между сценой и зрителями, вместе с дирижером во фраке и с его палочкой, которая, мотаясь перед глазами публики, указывает певцам, когда им следует начинать их арии, когда усиливать или ослаблять голос, ускорять или замедлять темпы и т. п. Представим себе на секунду, что в драматическом театре постановщик, режиссер спектакля (драмы или комедии) сядет спиной к публике на суфлерскую будку и, размахивая руками, начнет указывать актерам их входы и выходы, жесты и интонации голоса… Музыкальная оркестровка, звуковая субстанция, перемены ритмов в опере должны, конечно, заполнять уши зрителей, но без таких наивных и примитивных демонстраций — особенно в наше время, богатое неисчислимыми техническими изобретениями и возможностями невидимой передачи звуков…

Прокофьев задумался на минуту и добавил:

— Это здорово забавно, а? Я даю себе слово, я обещаю себе осуществить такую реформу!

Вернувшись в Советский Союз, Прокофьев, революционер в искусстве, вынужден был начать свое отступление, и его обещание осталось безрезультатным.

Три или четыре раза я встретился с Прокофьевым на приемах в советском полпредстве в Париже, в эпоху Красина и Раковского, очень интересовавшихся искусством. Там, после весьма обильного

обеда с неизменной икрой, шампанским и лакеями во фраках и белых перчатках, Прокофьев исполнял в салоне на рояле отрывки из своих произведений. Кроме высоких дипломатических представителей Франции, приглашенные (смокинги, декольтированные платья, драгоценные меха и бриллианты) принадлежали главным образом к высокой французской аристократии. Одним вечером 1926 года Прокофьев и я возвращались вместе из полпредства. Прокофьев сказал:

— Забавный трюк: в посольстве страны рабочих и крестьян мы встречаем на приемах только графов и маркизочек! Что это? Недомыслие? Лицемерие? Страх? Болезненное любопытство? Практические соображения?

Я всегда верил в искренность Прокофьева, и мне казалось, что именно эти качества побудили его в 1932 году окончательно переселиться в СССР. Но, не удержавшись, я все же спросил его, зачем он это делает. Ответ был неожиданный, но точный:

— Меня начинают принимать в советской России за эмигранта. Понимаешь? И я начинаю постепенно терять советский рынок. Но если я окончательно вернусь в Москву, то здесь — в Европе, в Америке — никто не придаст этому никакого значения, и мои вещи будут исполняться здесь так же, как и теперь, а то и еще чаще, так как все советское начинает входить в моду. Понял? Почему же в таком случае не доить разом двух коров, если они не протестуют? Понятно?

Очень понятно.

Эта оппортунистическая точка зрения распространилась постепенно в большинстве «свободных» европейских стран, что несомненно приведет их однажды к гибели.

Триумфально вернувшись в Советский Союз, Прокофьеву вскоре же пришлось подчиниться требованиям скучнейшего «социалистического реализма» и даже сделать неизбежную «самокритику», родственную самокритике композитора Шостаковича (вызванной написанием его оперы «Леди Макбет Мценского уезда») и кинематографического постановщика Сергея Эйзенштейна, с которым Прокофьев был связан долгой дружбой и сотрудничеством (музыка для фильмов «Александр Невский» и «Иван Грозный»).

«Самокритика нам нужна, как воздух, как вода», — говорил Сталин. Здесь нужно заметить, что воздух, как и вода, стоят недорого. Если бы Сталин сравнил самокритику с икрой и с индюшкой, которые сервировались в Кремле и в полпредствах, то Прокофьев, может быть, реагировал менее непосредственно. Впрочем, не судите да не судимы будете. Следует ли замечать соломинку в чужом глазу, не заметив бревна в своем собственном

глазу? Когда идет дождь, люди раскрывают зонтики…

Неприятности не заставили себя ждать, чтобы уязвить в Прокофьеве самолюбие художника. Привыкший на Западе к тому, что его театральные вещи обрамлялись на сцене такими мастерами, как Ларионов («Шут»), Ларионов с Гончаровой («На Борисфене»[67]), Якулов («Стальной скок») или англичанин Ги Шеппар («Петя и волк»), Прокофьев был, насколько я знаю, сильно огорчен академическими декорациями, в которых должны были появляться его произведения на советских сценах. С годами эти случаи накоплялись, все более деморализуя Прокофьева и подтачивая его артистическую сопротивляемость.

В 1939 году, в дни «победоносных успехов» Советской армии в беззащитной Польше и в такой же Белоруссии, Прокофьев, по сообщению советских газет, пережил такой восторг по поводу «*освобождения* своих братьев-славян», что в неудержимом порыве обещал во всеуслышанье по радио написать «произведение, в котором отразятся все лучшие народные мелодии освобожденных областей».

Почему столь благородная идея никогда не зародилась у Прокофьева в те времена, когда эти же «братья» жили в «несчастии и порабощении»? Быть может, потому, что несчастные и порабощенные «братья» были недостойны его внимания? Пожалуй, еще более вероятно, что Прокофьев просто-напросто никогда и не думал о них. С какого же момента начал он вдруг так живо интересоваться их судьбами? С того момента, когда «ход истории» беспрекословно заставил Прокофьева выявить этот порыв.

Было ль обещанное произведение необходимо «освобожденным» братьям-славянам? Нет, оно не являлось для них никакой необходимостью, так как в те трагические дни они тоже вряд ли думали о Прокофьеве. Однажды созданное, представило бы это произведение реальную ценность для музыкального наследства? Конечно, нет, потому что оно не было бы искренним, как все сделанное по «социальному заказу». Для кого же оно являлось бы полезным и ценным? Для советской пропаганды.

Но что означало это обещание для самого Прокофьева? Прокофьев как бы кричал по радио:

— Товарищи! Я изнемог! Я выхожу в отставку, я выхожу на пенсию!

Игорь Стравинский написал «Петрушку», где отразились русские народные мелодии, но Стравинский никогда не связывал своего «Петрушку» с каким-нибудь историческим событием (первая революция или трехсотлетие династии Романовых). И

вместе с тем ничто не помешало этому произведению войти в классику современной международной музыки.

Можно найти еще одно объяснение прокофьевского обещания, оставшегося платоническим, объяснение менее драматическое, но гораздо более понятное и свойственное Прокофьеву: это торжественное обещание не было ни выражением восторженного порыва, ни криком безнадежности. Хорошо зная неистощимые творческие возможности Прокофьева, которые он всеми силами старался охранить, я поддерживаю гипотезу более практического характера: еще один зонтик в годы ливня…

Кончина Прокофьева прошла в СССР почти незамеченной: он умер на следующий день после смерти Иосифа Сталина[68], смерти, заглушившей все самые разнообразные события во всем мире.

Пять лет спустя после смерти Прокофьева мне пришлось сделать костюм для пантомимного номера замечательной русской мимической актрисы Беллы Рейн: «Химеры» на музыку Прокофьева.

Евгений Замятин

Евгений Замятин

С Евгением Замятиным, самым большим моим другом, я впервые встретился в Петербурге в 1917 году.

Значение Замятина в формировании молодой русской литературы первых лет советского периода — огромно. Им был организован в Петрограде, в Доме искусств, класс художественной прозы. В этой литературной студии под влиянием Замятина объединилась и сформировалась писательская группа «Серапионовых братьев»: Лев Лунц, Михаил

Слонимский, Николай Никитин, Всеволод Иванов, Михаил Зощенко, а также — косвенно — Борис Пильняк, Константин Федин и Исаак Бабель. Евгений Замятин был неутомим и превратил Дом искусств в своего рода литературную академию. Количество лекций, прочитанных Замятиным в своем классе, лекций, сопровождавшихся чтением произведений «Серапионовых братьев» и взаимным обсуждением литературных проблем, и, разумеется, прежде всего проблем литературной формы, — было неисчислимо. К сожалению, текст замятинских «Лекций по технике художественной прозы», который уцелел, несмотря на истекшие годы, не был до сих пор, за некоторым исключением, нигде опубликован. Я приведу здесь несколько заглавий из этого цикла: «Современная русская литература», «Психология творчества», «Сюжет и фабула», «О языке», «Инструментовка», «О ритме в прозе», «О стиле», «Расстановка слов», «Островитяне» (пример), «Чехов», «Футуризм»…[69]

Эти лекции представляют собой несомненный интерес. Они не страдают педантизмом.

«Я с самого начала отрекаюсь от вывешенного заглавия моего курса. Научить писать рассказы или повести — нельзя. Чем же мы будем тогда заниматься? — спросите вы. — Не лучше ли разойтись по домам? Я отвечу: нет. Нам все-таки есть чем заниматься…

…Есть *большое искусство и малое искусство*, есть художественное творчество и художественное ремесло… Малое искусство, художественное ремесло непременно входит в качестве составной части в большое. Бетховен, чтобы написать Лунную сонату, должен был узнать сперва законы мелодий, гармоний, контрапункций, т. е. изучить музыкальную технику композиций, относящуюся к области художественного ремесла. И Байрон, чтобы написать „Чайльд Гарольда“, должен был изучить технику стихосложения. Точно так же и тому, кто хочет посвятить себя творческой деятельности в области художественной прозы, нужно сперва изучить технику художественной прозы», — писал Замятин.

«Мелодия в музыкальной фразе осуществляется:

1) ритмическим ее построением; 2) построением гармонических элементов в определенной тональности и 3) последовательностью в изменении силы звука, — продолжал Замятин.

Мы займемся прежде всего — вопросом о построении целых фраз в определенной тональности, тем, что в художественном слове принято называть инструментовкой…

Инструментовка целых фраз на определенные звуки или

сочетания звуков преследует уже не столько цели гармонические, сколько цели изобразительные.

Всякий звук человеческого голоса, всякая буква — сама по себе вызывает в человеке известные представления, создает звукообразы. Я далек от того, чтобы приписывать каждому звуку строго определенное смысловое или цветовое значение. Но Р ясно говорит мне о чем-то громком, ярком, красном, горячем, быстром[70]. Л — о чем-то бледном, голубом, холодном, плавном, легком. Звук Н — о чем-то нежном, о снеге, небе, ночи… Звуки Д и Т — о чем-то душном, тяжком, о тумане, о тьме, о затхлом. Звук М — о милом, мягком, о матери, о море. С А — связывается широта, даль, океан, марево, размах. С О — высокое, глубокое, море, лоно. С И — близкое, низкое, стискивающее и т. д.».

Но углубляться в разбор неоспоримой роли Замятина в развитии современной русской прозы я предоставляю историкам литературы и литературным критикам. Говоря о Гумилеве и Замятине, Николай Оцуп писал: «Вряд ли будет ошибкой назвать начало третьего литературного десятилетия в России студийным… Хорошо было начинающим стихотворцам: у них был незаменимый, прирожденный учитель — Гумилев. Но как обойтись будущим прозаикам без своего учителя? Не будь в то время в Петербурге Замятина, его пришлось бы выдумать. Замятин и Гумилев — почти ровесники. Первый родился в 1885 году, второй годом позже[71]. Революция застала того и другого за границей, — Гумилев был командирован в Париж с поручениями военного характера, Замятин — в Англию, наблюдать за постройкой ледокола „Александр Невский“ (впоследствии „Ленин“). Оба осенью 1917 года вернулись в Россию. Есть что-то общее в их обликах, в их отношении к литературе. Гумилев был человеком редкой дисциплины, сосредоточенной воли, выдержки. Теми же качествами привлекателен характер Замятина. Каждый из них алгеброй гармонию проверил. Тот и другой твердо знали, что мастерство достигается упорной работой».

Для меня же Замятин — это прежде всего замятинская улыбка, постоянная, нестираемая. Он улыбался даже в самые тяжелые моменты своей жизни. Приветливость его была неизменной. Счастливый месяц летнего отдыха я провел с ним в 1921 году в глухой деревушке на берегу Шексны. Заброшенная изба, сданная нам местным Советом. С утра и до полудня мы лежали на теплом песочном берегу красавицы реки. После завтрака — длинные прогулки среди диких подсолнухов, лесной земляники, тонконогих опенок и — потом — снова песчаный берег Шексны, родины самой вкусной стерляди. Волжская стерлядь — второго сорта.

Потом — вечер. Светлый, как полдень. Затем — ночь. Белые ночи. Спать было некогда. Мы проблуждали, должно быть, сотни верст, не встретив ни одного волка, ни медведя, ни лисиц. Только редкие пугливые зайцы и лесная земляника, брусника, черника, клюква, которые мы клали в рот горстями. Иногда над Шексной пролетали горластые дикие утки… Впрочем, мы много работали, сидя в кустах или лежа в траве: Замятин — со школьными тетрадями, я — с рисовальным альбомом. Замятин «подчищал», как он говорил, свой роман «Мы» и готовил переводы то ли Уэллса, то ли Теккерея. Я зарисовывал пейзажи, крестьян, птиц, коров.

Часам к шести вечера Людмила Николаевна, жена Замятина, ждала нас к обеду, чрезвычайно скромному, хотя появлялась в меню иногда и выуженная нами исподтишка стерлядка. Позже — ближе к белой ночи — липовый чай с сахарином.

Людмила Николаевна, очаровательная и по-русски общительная, была не только верной спутницей Замятина. Она была помощницей и в некотором смысле даже сотрудницей своего мужа в его литературных трудах. Замятин давал ей на прочтение первоначальные наброски своих рукописей, и она неизменно делала казавшиеся ей нужными замечания, которые приводили иногда писателя к некоторым формальным изменениям текста. Затем Людмила Николаевна, прекрасная дактилографка, переписывала окончательный текст на пишущей машинке.

— Мое писательство, — шутил Замятин, — является у нас совместным.

В какой-то мере эта шутка отвечала действительности. Но Людмила Николаевна каждый раз в таких случаях с искренней застенчивостью опровергала это, называя себя просто «пишущей машинкой», или, улыбнувшись и махнув рукой, выходила из комнаты.

Как-то вечером в избе Замятин прочел мне одну из первых страниц романа «Мы».

«Мерными рядами, по четыре, восторженно отбивая такт, шли нумера — сотни, тысячи нумеров… с золотыми бляхами на груди — государственный нумер каждого и каждой… Слева от меня 0-90…справа — два каких-то незнакомых нумера…»

Мне не понравилось слово «нумер», казавшееся, на мой взгляд, несколько вульгарным: так произносилось это слово в России какими-нибудь мелкими канцелярскими провинциальными чинушами и звучало не по-русски.

— Почему — нумер, а не номер?

— Так ведь это не русское слово, — ответил Замятин, —

искажать не обязательно. По-латински — numerus; по-итальянски — numêro; по-французски — numero; по-аглицки — number; по-немецки — Nummer… Где же тут — русское? Где же тут О? Давайка раскроем русский словарь, у меня здесь русско-аглицкий.

Переводя Теккерея (или Уэллса), Замятин всегда имел под руками русско-английский словарь.

— Ну вот, посмотрим, где здесь русские корни, — сказал Замятин и начал читать, слово за словом, с буквы А — абажур, аббат, аберрация, абзац, абонемент, аборт, абракадабра, абрикос, абсолютизм, абсурд, авангард, аванпост, авансцена, авантюра, авария, август, августейший… Стой! Я наткнулся: *авось*!.. Дальше: Аврора, автобиография, автограф, автократия, автомат, автомобиль, автопортрет, автор, авторитет, агитатор, агент, агония, адепт, адвокат, адрес, академия, акварель, аккомпанемент, акробат, аксиома, акт, актер, актриса… Стоп! наткнулся на *акулу*!.. Дальше: аккуратность, акустика, акушерка, акцент, акция, алгебра, алебастр, алкоголь, аллегория, аллея… Стоп: *алмаз*… Дальше: алфавит, алхимия… Стоп: *алчность* и *алый*… Дальше: альбом, альманах, алюминий, амазонка, амальгама, амбар, амбиция, амвон, аминь, аммияк, амнистия, ампутация, амулет, амфитеатр, анализ, аналогия, ананас, анархия, анафема, ангажировать, ангел, анекдот, анис, Анна, аномалия, антагонизм, антиквариат, антипатия, антипод, антихрист, античный, Антон, антракт, антрацит, антропология, анчоус, апатия, апельсин, апокалипсис, апокриф, апология, апоплексия, апостол, апостроф, аппарат, апелляция, аппетит, аплодисмент, апрель, аптека, арап, арбуз, аргумент, аренда, ареопаг, арест, аристократия, арифметика, ария, арка, арлекин, армия, аромат, арьергард, арсенал, артель, артерия, артиллерия, артист, арфа, архангел, архив, архипелаг, архитектура, архиепископ, аскет, ассигнация, ассистент, астрономия, асфальт, атака, атеизм, атлас, атлет, атмосфера, атом… Наконец-то: *ау*!.. Затем: аудитория, аудиенция, аукцион, афиша, ах, аэролит… В общем — ахинея, — закричал Замятин, — видал миндал? Даже арбуз, черт возьми, не русский! Правда, французский «arbouse» больше похож на земляннику, но ведь слово-то уже существует, перепутали только значение. Даже наша ежедневная «абракадабра», как и наша «галиматья», на букву Г — и те не наши. Да что там! Даже Антон (Чехов)! Даже Аркашка (Счастливцев), даже Акакий (Акакиевич), даже Алексей (Толстой), даже Александр (Пушкин), и так — начиная с Адама! Даже Анна (Каренина) не наша! И значит, как все производные, даже наша здешняя доярка Аннушка, Анютка — не наша! Даже Анненский (Иннокентий)! Даже — Анненков Юрий! Ты происходишь,

вероятно, ни дать ни взять — от Анны, королевы Франции тысяча пятидесятых годов. Впрочем, эта французская Анна была тоже Аннушкой, дочерью Ярослава Мудрого, сына Владимира Красное Солнышко… Но все же от буквы А нам, русским, остается лишь «авось», «ау!» «алтын», «акула» (Боже упаси!), «алмаз», который нам не по карману, и, кажется, «ад». Впрочем, в нашем аде я тоже не уверен: он тоже иностранец, рожденный марксизмом… А теперь — буква Б: багаж, база, базар, бакенбарды, бактерия, бал, баланс, балерина, балет, балкон, баллада, баллотировать, бамбук, банальность, банан, бандит, банк, банкет, банкир, банкрот, баня, барак, барельеф, баритон, барка, барометр, баррикада, барьер, бас, бассейн, батальон, батарея, батист, бацилла, беллетристика, бемоль, бензин, бетон, библиография, библиотека, бивак, бидон, билет, бильярд, бинокль, биография, биология, биплан, бис, бисквит, бифштекс, бланк, блокада, блокнот, блондин, бойкот, бокал, бомба, бомбардировать, борт, ботаника, ботинок, браслет, бригада, брильянт, бронза, бронхит, брошь, брошюра, брынза, брюнет, букет, букинист, бульвар, бульон, буржуй, бутерброд, бутон, бутылка, буфет, бюджет, бюллетень, бюро, бюрократ, бюст… И так далее… Баста! Какая каша! Salade russe[72], который в России называется Salade Olivier[73].

Замятин захлопнул словарь.

— Согласен, — сказал я, — но по поводу «нумера» остаюсь при своем мнении. Иначе как же поступить с поговоркой: «Как в номер, так и помер?»

— Очень просто, — ответил Замятин. — «Как в нумер, так и умер». Только и всего.

Он отодвинул словарь, и мы принялись за липовый чай с сахарином. Наливая чай в стакан, я неожиданно вспомнил фразу Ф.Достоевского в «Идиоте» о том, что князю Мышкину в трактире на Литейной «тотчас же отвели нумер», и что у Гоголя в «Мертвых душах» Чичиков, остановившись в гостинице, поднялся в свой «нумер».

— Ну вот видишь, — засмеялся Замятин, — с классиками спорить не приходится.

Месяц в деревне. И даже не в самой деревне, а где-то с краюшку от нее, в одинокой избушке, на берегу Шексны. От шекснинского солнца мы все стали коричневыми. Счастливый месяц, полный пенья, чириканья птиц, лесных ароматов. Но месяц быстро прошел, и мы должны были оставить Шексну и вернуться в Питер. Замятин занимал квартиру на Моховой улице, в доме, принадлежавшем издательству «Всемирная литература» (книги которого выходили с издательской маркой моей работы). Замятин состоял там членом редакционного совета, вместе с М.Горьким,

с А.Н.Тихоновым, А.Л.Волынским и К.И.Чуковским. Но в том же году вместе с А.А.Блоком, А.Л.Волынским, М.Горьким, В.И.Немировичем-Данченко, А.Н.Тихоновым и К.И.Чуковским Замятин был также избран членом литературного отдела Дома искусств и вместе с М.Добужинским, Н.Радловым, К.Чуковским и В.Щербатовым — в редакционную коллегию журнала «Дом искусств». Кроме того, вместе с А.Блоком, А.Волынским, Н.М.Волковысским, А.В.Ганзеном, М.Горьким, П.К.Губером, Л.Я.Шишковым, В.Б.Шкловским и К.Чуковским Замятин был тогда членом Правления Союза писателей. Годом раньше Домом литераторов был объявлен конкурс для начинающих писателей-беллетристов. Состав жюри: В.А.Азов, А.В.Амфитеатров, А.Волынский, В.Я.Ирецкий, А.М.Редько, Б.М.Эйхенбаум и, конечно, Замятин… Иначе говоря, Замятин находился в самом центре литературной жизни России тех лет.

В 1921 году вместе с А.Тихоновым, А.Волынским и К.Чуковским Замятин вошел в *первый* редакционный совет основанной тогда Всероссийским союзом писателей «Литературной газеты». В № 1 «Литературной газеты» вошли следующие материалы: «Неизданная страница Пушкина» (отрывок из статьи Пушкина о романтизме, с комментариями Козьмина); «Памяти предка» (статья об истории дельвиговской «Литературной газеты»); «Без божества, без вдохновенья» (статья А.Блока об акмеизме); несколько писем В.Г.Короленко, посвященных последнему периоду первой революции; «Кисяз» (статья К.Чуковского о последних неологизмах русского языка); «Съезд Советов» Б.Пильняка (отрывок из романа); поэзия В.Зоргенфрея и Ир. Одоевцевой; информация о деятельности Союза писателей, о литературной жизни Москвы и Петрограда; рецензии; литературная хроника, русская и иностранная, а также статья Замятина «Пора».

Этот номер «Литературной газеты» был уже набран и сверстан; конечно, была и бумага. Но по «не зависящим от редакции обстоятельствам», как принято говорить в подобных случаях, номер выйти из печати не смог. Этот эпизод остался для нас весьма поучительным и показательным. «Не зависящими от редакции обстоятельствами» явилось постановление ЦК партии, нашедшего содержание первого номера и личный состав редакции «Литературной газеты» не отвечающими требованиям политического момента. Дальнейшая судьба «Литературной газеты» стала для нас ясной. Но об этом — речь впереди.

Искуснейше написанное Замятиным «Сказание об иноке Еразме» можно было бы принять за произведение протопопа Аввакума. Язык Замятина — всегда замятинский, но в то же время

всегда разный. В этом — особенность и богатство Замятина как писателя. Для него язык есть форма выражения, и эта форма определяет и уточняет содержание. Если Замятин пишет о мужиках, о деревне, он пишет мужицким языком. Если Замятин пишет о мелких городских буржуях, он пишет языком канцелярского писаря или бакалейщика. Если он пишет об иностранцах («Островитяне», «Ловец человеков»), он пользуется свойствами и даже недостатками переводного стиля, его фонетики, его конструкции — в качестве руководящей мелодии повествования. Если Замятин пишет о полете на Луну, он пишет языком ученого астронома, инженера или языком математических формул. Но во всех случаях язык Замятина, порывающий с русской литературной традицией, остается очень образным и вместе с тем сдержанным, проверенным в каждом выражении.

Язык осовеченной деревни мы слышали, например, в рассказе «Слово предоставляется товарищу Чурыгину», написанном в 1926 году и опубликованном впервые в альманахе «Круг», в Москве, в 1927 году. Замятин в этом рассказе отсутствует: рассказ написан прямой речью мужика Чурыгина и обнаруживает чрезвычайно тонкий слух Замятина к языку своего избранника — оратора. Чурыгин рассказывает, как солдат Егор, герой Первой мировой войны, награжденный Георгиевским крестом, вернувшись домой, сообщал у себя в избе своим соседям: «Но мы, говорит, в скорости прикончим весь этот обман народного зрения под видом войны. Потому, говорит, нам вполне известно, что теперь надо всеми министрами стоит при царе свой мужик под именем Григорий Ефимыч, и он им всем кузькину мать покажет».

«Тут, — продолжает Чурыгин, — как это услыхали наши, — ну, прямо в чувство пришли и кричат с удовольствием, что теперь уж, конечно, и войне и господам — крышка и полный итог, и мы все на Григория Ефимыча очень возлагаем, как он есть при власти наш мужик… У меня от этого известия прямо пульс начался».

И так далее.

Не думаю, чтобы Распутин был достоин рассказа Замятина, но сам по себе, особенно филологически, рассказ великолепен.

Теперь — другое: «Темно. Дверь в соседнюю комнату прикрыта неплотно. Сквозь дверную щель — по потолку полоса света: ходят с лампой, что-то случилось. Все быстрей, и темные стены — все дальше, в бесконечность, и эта комната — Лондон, и тысячи дверей, мечутся лампы, мечутся полосы по потолку…

Лондон плыл — все равно куда. Легкие колонны друидских храмов — вчера еще заводские трубы. Воздушно-чугунные дуги виадуков: мосты с неведомого острова на неведомый остров.

Выгнутые шеи допотопно-огромных черных лебедей-кранов: сейчас нырнут за добычей на дно. Вспугнутые, всплеснулись к солнцу звонкие золотые буквы: „Роллс-Ройс, авто“ — и потухли…

Что-то случилось. Черное небо над Лондоном — треснуло на кусочки: белые треугольники, квадраты, линии — безмолвный, геометрический бред прожекторов… И вот выметенный мгновенной чумой — опустелый, геометрический город: безмолвные купола, пирамиды, окружности, дуги, башни, зубцы».

Это из «Ловца человеков». Ничего похожего на Чурыгина. Своего рода словесный кубизм.

Теперь — из романа «Мы»: «Вот что: представьте себе квадрат, живой, прекрасный квадрат. И ему надо рассказать о себе, о своей жизни. Понимаете — квадрату меньше всего пришло бы в голову говорить о том, что у него все четыре угла равны. Вот и я в этом квадратном положении… Для меня это — равенство четырех углов, но для вас это, может быть, почище, чем бином Ньютона».

Здесь уже супрематизм Малевича, знаменитый его черный квадрат на белом фоне, прогремевший на весь мир.

И еще — начало из статьи «О синтетизме», посвященной моему художественному творчеству (1922):

«+, —, —

вот три школы в искусстве — и нет никаких других. Утверждение, отрицание и синтез — отрицание отрицания. Силлогизм замкнут, круг завершен. Над ним возникает новый — и все тот же — круг. И так из кругов — подпирающая небо спираль искусства.

Спираль; винтовая лестница в Вавилонской башне; путь аэро, кругами подымающегося ввысь, — вот путь искусства. Уравнение движения искусства — уравнение спирали. И в каждом из кругов этой спирали, в лице, в жестах, в голосе каждой школы — одна из этих печатей:

+, —, —

…Я хочу найти координаты сегодняшнего круга этой спирали, мне нужна математическая точка на круге, чтобы, опираясь на нее, исследовать уравнение…»

Вот язык инженера, строителя, математика.

Наиболее любопытным являлось то, что эту формулу своего языка Замятин обернул именно против математичности, против организованности, против «железной логики» точных наук. Будучи инженером-кораблестроителем, то есть человеком, привыкшим к общению с миром непогрешимых, заранее предначертанных схем, он не страдал, однако, детской болезнью обожествления схематики, и поэтому Замятину становилось все

труднее жить в условиях советского режима, построенного на «плановости» и рационализации.

По существу, вина Замятина по отношению к советскому режиму заключалась только в том, что он не бил в казенный барабан, не «равнялся» очертя голову, но продолжал самостоятельно мыслить и не считал нужным это скрывать. Замятин утверждал, что человеческую жизнь, жизнь человечества нельзя искусственно перестраивать по программам и чертежам, как трансатлантический пароход, потому что в человеке кроме его материальных, физических свойств и потребностей имеется еще иррациональное начало, не поддающееся ни точной дозировке, ни точному учету, вследствие чего рано или поздно схемы и чертежи окажутся взорванными, что история человечества доказывала множество раз.

Я, не имевший, в противоположность Замятину, никаких отношений к точным наукам, возражал ему:

— Наука и техника, познающие, раскрывающие и организующие жизнь, ведут к ее симплификации. Наука и техника — это форсированный марш полков. Беспорядочное, хаотическое, анархическое, неряшливое, распад и развал раздражают человека. Уклонение от норм он называет безумием. Дисциплинированный, логический ум он называет «прекрасным» умом.

— Ты не прав в основном, — отвечал Замятин, — будет время — оно придет непременно, — когда человечество достигнет известного предела в развитии техники, время, когда человечество освободится от труда, ибо за человека станет работать побежденная природа, переконструированная в машины, в дрессированную энергию. Все преграды будут устранены, на земле и в пространстве, все невозможное станет возможным. Тогда человечество освободится от своего векового проклятия — труда, необходимого для борьбы с природой, и вернется к вольному труду, к труду-наслаждению. Искусство только еще рождается, несмотря на существование Фидия и Праксителя, Леонардо да Винчи и Микеланджело, на Шекспира и на Достоевского, на Гёте и на Пушкина. Искусство нашей эры — лишь предтеча, лишь слабое предисловие к искусству. Настоящее искусство придет в эру великого отдыха, когда природа будет окончательно побеждена человеком.

— Нет, — запротестовал я, — этого не произойдет, потому что нет предела познавательным стремлениям человека. Прогресс не знает предела. Невозможно удовлетворить потребности человека, ибо его потребности родятся вслед за изобретениями. Моим первым восторгом в раннем детстве были мои первые

штанишки с карманами. Я отнюдь не испытывал лишений при отсутствии карманов: в том возрасте они мне были не нужны. Но когда карманы оказались пришитыми, я целыми днями наполнял их щепками, пустыми коробками и шпильками няни Натальи: у меня появилась потребность в карманах. Пока мы путешествовали в дормезах, никто из нас не стремился примчаться в один день из Лондона в Париж. Мы спокойно теряли на это полторы недели. Теперь мы испытываем катастрофу, если, позавтракав в Лондоне, не успеем прилететь на заседание в Париж к пяти часам пополудни. Когда лабораторная склянка родит живого человека, для нас станет прямой необходимостью заказывать по телефону ребенка такого-то характера, такого-то пола и цвета, к такому-то дню и часу. И вот когда природа, нас окружающая, превратится наконец в формулу, в клавиатуру, человек займется перемещением собственного мозжечка, комбинированием мозговых извилин, изобретением мыслительных рубильников и выключателей характера и склонностей. Но остановиться он не сможет. Станция — за гранью жизни. Пока не будет изобретено бессмертие.

Замятин смеялся. Я — тоже смеясь — добавил, что наслаждаться прекрасным мы можем и теперь. Всякий раз, например, входя в целесообразно оборудованное помещение (операционный зал больницы, обсерваторию, уборную), я испытываю чувство зрительного удовлетворения, ощущаю прекрасное при виде ослепительно белых, строго гигиенических стен, безукоризненно логических, безапелляционных форм приборов и всевозможных деталей. Картина поистине глубоко умилительная для каждого, кто не разучился видеть красоту. Для того чтобы вызвать ощущение прекрасного, вовсе не обязательно писать пейзажи или блудливых маркизочек, как это делают Левитаны или Сомовы.

Снова раздался взрыв смеха.

— Я люблю быть точным, — произнес Замятин, — сказанные слова часто забываются. Стенографистки у нас, к сожалению, нет. Поэтому я отвечу тебе письменно.

И действительно, на другой день я получил от Замятина письмо, которое явилось кратчайшим шуточным конспектом романа «Мы»: «Дорогой мой Юрий Анненков! — писал Замятин. — Я сдаюсь: ты прав. Техника — всемогуща, всеблаженна. Будет время, когда во всем — только организованность и целесообразность, когда человек и природа обратятся в формулу, в клавиатуру.

И вот — я вижу это блаженное время. Все *симплифицировано*. В архитектуре допущена только одна форма — куб. Цветы? Они

нецелесообразны, это — красота бесполезная: их нет. Деревьев тоже. Музыка — это, конечно, только звучащие Пифагоровы штаны. Из произведений древней эпохи в хрестоматию вошло только:

Расписание железных дорог.

Люди смазаны машинным маслом, начищены и точны, как шестиколесный герой Расписания. Уклонение от норм называют безумием. А потому уклоняющихся от норм Шекспиров, Достоевских и Скрябиных завязывают в сумасшедшие рубахи и сажают в пробковые изоляторы. Детей изготовляют на фабриках — сотнями, в оригинальных упаковках, как патентованные средства; раньше, говорят, это делали каким-то кустарным способом. Еще тысячелетие — и от соответствующих органов останутся только розовые прыщички (вроде того, как сейчас у мужчин на груди слева и справа). Впрочем, пока кое-какие, воробьиные, еще уцелели, но любовь заменена полезным, в назначенный час, отправлением сексуальных надобностей; как и отправление прочих естественных надобностей, оно происходит в роскошнейших, благоухающих уборных — нечто вроде доисторических римских терм…

И вот, в этот рай — попал ты, милейший Юрий Анненков. Не этот, выдумавший с тоски индустриализацию искусства, а настоящий, озорной, лентяй, беспутник, аккуратный только в одном: в опаздывании, не дурак выпить и в пику мне присоседиться к Мэри[74].

Дорогой мой друг! В этой целесообразной, организованной и точнейшей вселенной тебя укачало бы в полчаса…

В человеке есть два драгоценных начала: мозг и секс. От первого — вся наука, от второго — все искусство. И отрезать от себя все искусство или вогнать его в мозг — это значит отрезать… ну да, и остаться с одним только прыщиком.

Человек с прыщиком может говорить о маркизочках, занимающихся блудом. Блуд, сиречь нарушение расписаний, установленных законным браком, есть, конечно, институт антирелигиозный и неорганизованный. А по-моему, маркизочка, если она занимается своим делом от души и красива, — чудесная женщина. И человек, который хорошо изображает любовь и учит любви тех, кто это плохо знает, — полезный человек.

Твоя формула искусства — „науки, познающей и организовывающей жизнь“ — это формула искусства для скопцов, для замаринованных в уксусе, вроде моего достопочтенного викария Дьюли в „Островитянах“, у которого вся жизнь — по расписанию, и любовь тоже (по субботам), и уже, конечно (да здравствует человек будущего — м-р Дьюли!), никакой игры,

никакой прихоти, бесполезного каприза, случайности — все организовано и целесообразно…

Милый мой Анненков, ты заразился машинобожием. Религия материалистическая, находящаяся под высочайшим покровительством — так же убога, как и всякая другая. И как всякая другая — это только стенка, которую человек строит из трусости, чтобы отгородиться ею от бесконечности. По эту сторону стенки — все так симплифицировано, монистично, уютно, а по ту — заглянуть не хватит духу.

Какой-то мудрый астрономический профессор (фамилию забыл) вычислил недавно, что вселенная-то, оказывается, вовсе не бесконечна, форма ее сферическая и радиус ее — столько-то десятков тысяч астрономических, световых лет. А что если спросить его: ну, а дальше-то, за пределами вашей сферической и конечной вселенной — что там? А дальше, Анненков, дальше, за твоим бесконечным техническим прогрессом? Ну, восхитительная твоя уборная; ну, еще более восхитительная, с музыкой (Пифагоровы штаны); ну, наконец, единая, интернациональная, восхитительная, восхитительнейшая, благоуханнейшая уборная — а дальше?

А дальше — все из восхитительнейших уборных побегут под неорганизованные и нецелесообразные кусты. И, уверен, раньше других — ты. Потому что твои картины и рисунки спорят с тобой гораздо лучше меня. И сколько бы ты ни говорил машинопоклонных слов — ты, к счастью, не перестанешь тоже писать „Желтые трауры“[75] и прочие, к счастью — нецелесообразные картины.

Твой Евг. Замятин»[76]

И еще через день, встретив меня, Замятин сказал улыбаясь:

— В дополнение к письму, вспомним фразу из «Балтазара» Анатоля Франса: «La science est infaillible; mais les savants se trompent toujours» — «Наука непогрешима, но ученые постоянно ошибаются».

Михаил Бабенчиков

Заключительные слова Замятина из его письма ко мне — «а дальше — все из восхитительнейших уборных побегут под неорганизованные и нецелесообразные кусты» — А.Кашин перефразировал в своей статье «Против бессмертного гвоздя» («Мосты», № 2, изд. ЦОПЭ, Мюнхен, 1959): «Социальный прогресс? Кто ж против него возражает! Но ставить его во главу угла — не скучно ли? Ну, хорошо, у каждого будет курица к обеду и роскошная квартира — что дальше? Можно продырявить

насквозь земной шар, можно построить клозеты из мрамора. А потом? А потом человек от скуки из этих клозетов в кустики побежит (Замятин)».

А.Кашин продолжает: «Замятин совсем не напрасно стал учителем, духовным вождем „Серапионовых братьев“, и совсем не напрасно именно он провозгласил неореализм как литературное направление наших дней. Именно в Замятине можно с наибольшей скорбью ощутить, какие безграничные горизонты открывались перед русской литературой, к какому великому полету она готовилась».

И Кашин приводит следующие выдержки из Замятина.

«Реализм видел мир простым глазом; символизму мелькнул сквозь поверхность мира скелет — и символизм отвернулся от мира. Это — тезис и антитезис; синтез подошел к миру со сложным набором стекол, и ему открываются гротескные, странные множества миров… Завтра — мы совершенно спокойно купим место в спальном вагоне на Марс. Эйнштейном сорваны с якорей самое пространство и время. И искусство, выросшее из этой, сегодняшней реальности, — разве может быть не фантастическим, похожим на сон?

Но все-таки есть еще дома, сапоги, папиросы; и рядом с конторой, где продаются билеты на Марс, — магазины, где продаются колбасы. Отсюда в сегодняшнем искусстве — синтез фантастики с бытом. Каждую деталь — можно ощупать; все имеет меру и вес, запах; из всего — сок, как из спелой вишни. И все же из камней, сапог, папирос и колбас — фантазм, сон».

Правда, Замятин не упомянул здесь о том, что «рядом с конторой, где продаются билеты на Марс», бывают также — голод, бездомность, отсутствие колбас, сапог и папирос, то есть реальность, сильно меняющая «фантазм и сон». Но это уже — полемика, которая не входит в мою задачу.

Статья Замятина «О синтетизме», первые строки которой были здесь мной приведены, появилась в книге «Юрий Анненков. Портреты. Текст Евгения Замятина, Михаила Кузмина, Михаила Бабенчикова» (изд. «Петрополис», Петербург, 1922)[77]. Через восемь лет, в 1930 году, в сборнике «Как мы пишем» (Изд-во писателей в Ленинграде) Замятин в статье «Закулисы» поместил оттуда следующую выдержку: «…Ни одной второстепенной детали, ни одной лишней черты, только — суть, экстракт, синтез, открывающийся глазу в сотую долю секунды, когда собраны в фокус, спрессованы, заострены все чувства… Сегодняшний читатель и зритель сумеет договорить картину, дорисовать слова — и им самим договоренное будет врезано в него неизмеримо прочнее, врастет в него органически. Так синтетизм открывает

путь к совместному творчеству художника — и читателя или зрителя».

К этой выдержке Замятин прибавил: «Это я писал несколько лет назад о художнике Юрии Анненкове, о его рисунках. Это я писал не об Анненкове, а о нас, о тебе, о том, каким, по-моему, должен быть словесный рисунок».

Замятин был прав. Не знаю почему, но, несмотря на наши противоречия, я всегда чувствовал как художник родство с творчеством Замятина, и это чувство сохранилось во мне до сих пор.

В 1922 году Замятин за свое открытое свободомыслие был арестован, заключен в тюрьму и приговорен без суда к изгнанию из Советского Союза вместе с группой приговоренных к тому же литераторов. Там же, в тюрьме, ему была выдана следующая бумага:

«Р.С.Ф.С.Р. Дело № 21 001
Н.К.В.Д. Удостоверение
Гос. Политическое Г.П.У. за № 21923
Управление 1922
7 сентября 1922 г.
№ 21923
Москва, Большая Лубянка, 2.
Телеф. Г.П.У. Коммутатор.
Сдается на погранпункте
единовременно с предъявлением
загранич. паспорта.
Выдана виза № 5076
11 октября 1922 г.
1 секретарь (подпись неразборчива)
Дано сие гр. Р.С.Ф.С.Р.
Замятину
Евгению Ивановичу, р. в 1884 г.

в том, что к его выезду за границу в Германию, по (день поездки): *высыл. бессрочно*, со стороны Гос. Пол. Упр. препятствий не встречается.

Настоящее удостоверение выдается на основании постановления СОВНАРКОМА от 10 мая 1922 г.

Нач. Особого Отдела ГПУ — Ягода».

Да, да. Не больше и не меньше: Ягода! Для Замятина, впрочем, такая «правительственная» реакция не была ни новостью, ни неожиданностью. Передо мной — документ, датированный 11 марта 1914 года:

ПОСТАНОВЛЕНИЕ
СПБ. Комитета по Делам Печати

о наложении ареста на повесть «На куличках»
(журнал «Заветы» № 3, 1914 г.)

Повесть разделяется на 24 главы и посвящена автором описанию внутреннего быта небольшого военного отряда на Дальнем Востоке. Жизнь эта изображена в самом отталкивающем виде. Замятин не жалеет грубых красок, чтобы дать читателю глубоко оскорбительное представление о русских офицерах. С этой целью Замятин подбирает в своей повести целый ряд мелких фактов, не останавливаясь перед весьма непристойными картинами. Из приводимых выдержек следует, что Замятин дает в своей повести намеренно измышленные характеристики офицерского состава русской армии. По его описанию, русские офицеры только ругают и избивают солдат, сами развратничают и пьянствуют, в Собрании затевают драку в присутствии приглашенных для чествования иностранных офицеров. Капитан бросает в лицо генералу, начальнику отдельной части, обвинение в краже казенных денег и дает ему пощечину. А генерал письменно предлагает жене этого офицера расплатиться за поступок мужа своим телом, так что, по словам Замятина, все поведение русских офицеров является сплошным позором и обличает в них людей грубых, отупевших, лишенных человеческого облика и утративших сознание собственного достоинства, что, несомненно, представляется крайне оскорбительным для воинской чести. Вместе с тем Замятин, имея в виду еще более унизить выведенных в повести офицеров, рисует самые интимные и для публичного разглашения непристойные стороны супружеской жизни и приводит порнографические выражения, чем оскорбляет чувство благопристойности.

По определению СПБ. Окружного Суда от 22 апреля 1914 года постановлено, ввиду того, что рассказ «На куличках» представляется явно противным нравственности — наложенный СПБ. Комитетом по делам печати на № 3 журнала «Заветы» за март 1914 г. — арест оставить в силе впредь до изъятия в указанном номере журнала «Заветы» (№ 3) всего рассказа ЕВГ. ЗАМЯТИНА «На куличках».

Второй документ:

ОПРЕДЕЛЕНИЕ

1914 г., апреля 22 дня

По Указу Его Императорского Величества С.-Петербургский Окружной Суд в 3-м отделении, в следующем составе:

Г. Председатель: В.Е.Рейнбот.

Гг. члены суда: В.А.Корнеев, Н.Н.Багговут.

При исполняющем обяз. секретаря: Б.Н.Лихачевском.

При прокуроре: Ф.Ф. фон Нандельштедте.

Слушал: предложенную Прокурором Суда переписку с отношением Главного Управления по делам печати от 11-го и 21-го марта с.г. вместе с копией журнала заседания С.-Петербургского Комитета по делам печати от 11-го марта 1914 г. о наложении ареста на № 3 журнала «Заветы» за март 1914 г. и прошение поверенного ответственного редактора названного журнала Николая Максимовича Кузьмина, присяжного поверенного М.М.Исаева, заключающее в себе ходатайство о снятии ареста с № 3 журнала «Заветы», хотя бы под условием изъятия инкриминируемых мест рассказа Евг. Замятина «На куличках».

Рассмотрев означенную переписку и находя, что в рассказе «На куличках» заключаются признаки 1001 ст. улож. наказ., и не признавая вместе с тем возможным выделить из этого рассказа отдельные тексты, являющиеся совершенно неблагопристойными ввиду многочисленности таковых, а равно потому, что весь рассказ по содержанию и изложению своему представляется явно противным нравственности, — Окружной Суд, согласно заключению Прокурора Суда и руководясь 1213 — 10, 14 ст. уст. уголов. суд., постановил: наложенный С.-Петербургским Комитетом по делам печати на 3-й номер журнала «Заветы» за март 1914 г. арест оставить в силе, впредь до изъятия из указанного номера журнала «Заветы» всего рассказа Евг. Замятина «На куличках». Подлинное за надлежащими подписями.

С подлинным верно

и. о. Секретаря (подпись неразборчива).

В те, теперь уже далекие, годы Замятин был революционером и не скрывал этого. Совершенно естественно, что в 1914 году повесть «На куличках» не могла отвечать вкусам правительства дореволюционной России. Лет через пятнадцать, вспоминая об этом случае, Замятин писал не без иронии: «С этой повестью („На куличках“) вышла странная вещь. После ее напечатания раза два-три мне случалось встречать бывших дальневосточных офицеров, которые уверяли меня, что знают живых людей, изображенных в повести, и что настоящие их фамилии — такие-то и такие-то, и что действие происходит там-то и там-то. А между тем дальше Урала никогда я не ездил, все эти „живые люди“ (кроме 1/10 Азанчеева) жили только в моей фантазии, и из всей повести только одна глава о „клубе ланцепупов“ построена на слышанном мною от кого-то рассказе. „А в каком полку вы служили?“ — Я: „Ни в каком. Вообще — не служил“. — „Ладно! Втирайте очки!“»

Потом пришла коммунистическая революция, превратившаяся вскоре (с неожиданной быстротой!) в режим новой бюрократии и порабощения, которые не успели убить

в Замятине революционера: Замятин им остался. Роман «Мы», как я говорил, был написан уже в 1920 году. Совершенно естественно, что он не мог отвечать вкусам послереволюционной бюрократии и был запрещен к печатанью в Советском Союзе. Но достаточно привести несколько выдержек из статей Замятина, проскользнувших в советской прессе, чтобы ощутить героическую устойчивость замятинских убеждений и понять причины последовавших кар.

«Мир жив только еретиками. Наш символ веры — ересь… Вчера был царь и были рабы; сегодня — нет царя, но остались рабы… Война империалистическая и война гражданская — обратили человека в материал для войны, в нумер, в цифру… Умирает человек. Гордый homo erectus[78] становится на четвереньки, обрастает клыками и шерстью, в человеке побеждает зверь. Возвращается дикое средневековье, стремительно падает ценность человеческой жизни… Нельзя больше молчать» («Завтра», 1919).

«Постановления, резолюции, параграфы, деревья — а за деревьями нет леса. Что может увлечь в политграмоте? — ничего…

С моей (еретической) точки зрения несдающийся упрямый враг гораздо больше достоин уважения, чем внезапный коммунист… Служба господствующему классу, построенная на том, что эта служба выгодна, — революционера отнюдь не должна приводить в телячий восторг; от такой *службы*, естественно переходящей в *прислуживание*, — революционера должно тошнить… Собаки, которые служат в расчете на кусочек жареного или из боязни хлыста, — революции не нужны; не нужны и дрессировщики таких собачек…» («Цель», 1920).

«Писатель, который не может стать юрким, должен ходить на службу с портфелем, если он хочет жить. В наши дни в театральный отдел с портфелем бегал бы Гоголь; Тургенев во „Всемирной литературе“, несомненно, переводил бы Бальзака и Флобера; Герцен читал бы лекции в Балтфлоте; Чехов служил бы в Комздраве. Иначе, чтобы жить — жить так, как пять лет назад жил студент на сорок рублей, — Гоголю пришлось бы писать в месяц по четыре „Ревизора“, Тургеневу каждые два месяца по трое „Отцов и детей“, Чехову — в месяц по сотне рассказов…

Но даже и не в том главное: голодать русские писатели привыкли. Главное в том, что настоящая литература может быть только там, где ее делают не исполнительные чиновники, а безумцы, отшельники, еретики, мечтатели, бунтари, скептики…

Я боюсь, что настоящей литературы у нас не будет, пока не

перестанут смотреть на демос российский как на ребенка, невинность которого надо оберегать… Я боюсь, что у русской литературы одно только будущее: ее прошлое» («Я боюсь», 1921).

И многое другое…

Постановлением о высылке за границу Замятин был чрезвычайно обрадован: наконец-то — свободная жизнь! Но друзья Замятина, не зная его мнения, стали усердно хлопотать за него перед властями и в конце концов добились: приговор был отменен. Замятина выпустили из тюрьмы, и в тот же день, к своему глубокому огорчению, он узнал, со слов Бориса Пильняка, что высылка за границу не состоится.

Вскоре после выхода из тюрьмы Замятин вместе со мной присутствовал на Николаевской набережной, в Петрограде, на проводах высылаемых из Советского Союза нескольких литераторов, среди которых были Осоргин, Бердяев, Карсавин, Волковысский и некоторые другие, имена которых я теперь забыл. Провожающих было человек десять, не больше: многие, вероятно, опасались открыто прощаться с высылаемыми «врагами» советского режима. На пароход нас не допустили. Мы стояли на набережной. Когда пароход отчаливал, уезжающие уже невидимо сидели в каютах. Проститься не удалось.

Сразу же после этого Замятин подал прошение о его высылке за границу, но получил категорический отказ.

Я покинул Советский Союз осенью 1924 года. Замятин героически остался там. Правда, литературный успех Замятина все возрастал, и не только в книгах, но и в театре. Его пьеса «Блоха» прошла в те годы во Втором Московском Художественном театре (МХАТ 2-й) и в петроградском Большом драматическом театре — свыше трех тысяч раз.

Основой пьесы является рассказ Лескова «Левша». Московский Художественный театр 2-й обратился к Алексею Толстому с просьбой инсценировать этот рассказ, но Толстой отказался, заявив, что это невозможно. Театр обратился тогда к Замятину, и он, сознавая всю трудность этой работы, принял тем не менее предложение.

Успех «Блохи» был огромен и в Москве, и в Петрограде. Одним из главных качеств пьесы, как и всегда у Замятина, была языковая фонетика. Замятин сам говорил, что «надо было дать драматизированный сказ. Но не сказ половинный, как у Ремизова, где авторские ремарки только слегка окрашены языком сказа, а полный, как у Лескова, когда все ведется от лица воображаемого автора одним языком. В „Блохе“ драматизируется тип полного сказа. Пьеса разыгрывается, как разыгрывали бы ее какие-нибудь воображаемые тульские актеры народного театра. В ней

оправданы все словесные и синтаксические сдвиги в языке».

От Лескова, конечно, осталось немного. Вырос Замятин. Он опустил целый ряд глав лесковского рассказа: первую, вторую, третью, шестую, седьмую и восьмую. Одновременно с этим Замятин ввел ряд новых персонажей, вдохновленный итальянской народной комедией, театром Гольдони, Гоцци и такими героями комедии dell'arte, как Пульчинелла, Труффальдино, Бригелла, Панталоне, Тарталья, служащими усилению сценической динамики…

После постановки «Блохи» в петроградском Большом театре[79] литературный сатирический клуб, именовавший себя «Физио-геоцентрической ассоциацией», или сокращенно «Фигой», устроил вечер, вернее, ночь, посвященную замятинскому спектаклю, в присутствии автора и актеров. Вот несколько выдержек из шутливых песенок, исполнявшихся этой ночью:

БАЛЛАДА О БЛОХЕ
Слова Людмилы Давидович
Музыка Мусоргского
1
Жил-был Лесков когда-то.
При нем Блоха жила.
Блоха… Блоха…
И славу небогатую
Она ему дала.
Блоха! Ха-ха-ха!
Полвека миновало,
В могилу лег Лесков.
И вот Блоха попала
К Замятину под кров.
И эта вот Блоха-то
Пошла мгновенно в ход —
Открылись двери МХАТа,
К ней повалил народ.
К Блохе!
Ха-ха! Хе-хе!
Она для всех приманка
И лакомый кусок.
И вот к брегам Фонтанки
Ее приводит рок.
Блошиная премьера
Приносит ей успех,
В столицах СССРа
Звенит блошиный смех.

Вид у Блохи задорен,
И красочен напев.
Его ей дал Шапорин,
А фон — Кустодиев.
Блоха дает всем мигом
И славу, и почет.
А что ж Лескову? — фига
Ему привет свой шлет.

2

БЛОШИНАЯ СИМФОНИЯ
для хора и оркестра
Музыка Шапорина
Слова Флита
Блохмейстер — автор
Allegro Samjatino
Слава За
Слава За
Мятину
Блоходателю
И Блохатырю.
Andante parasito
Приходил,
Приносил
Черную:
Не нужна мне,
Публике дарю!
Scherzo blochissimo
Бло, Бло, Бло,
Бло, Бло, Бло,
Блошенька
Во Болдрамте
Весело поет!
Finale figatoso
Фига фи
Фига фи
Фиженька
Блохомятину
Блоходателю
Слава Бол
Слава Болдрамту,
Слава Театру,
Съевшему Блоху.
Слава За
Слава Замятину,

Блоходателю
И Блохатырю!
3
Как, скажите, всем нам быть?
Сливкин[80] всем на горе
Порешил кино открыть
В Исаакиевском соборе.
Не люблю я есть телятин,
Как держать, не знаю, нож.
Про Блоху писал Замятин,
Я ж попробую про вошь.
Я девчонка не плоха,
И я верю в Бога,
У Замятина — Блоха,
У меня их много.
4
Товарищи и братья,
Не могу молчать я.
По-моему, «Блоха»
В высшей степени плоха,
А драматург Замятин,
Извиняюсь, развратен.
Возьмемся за пьесу сначала:
Публика ее осмеяла.
Смеялись над нею дружно.
Каких еще фактов нужно?
Экскузовичу было неловко —
Осмеивают постановку,
Он и ежился,
И тревожился,
И щурился,
И хмурился.
Всем видом, так сказать, возражал,
И тоже не выдержал, заржал.
Даже ответственное лицо —
Заржало перед концом.
Это ли вам не доказательства,
Дорогие ваши сиятельства?
А за сим я спрошу ядовито,
Где у автора знание быта?
Где гражданская война —
Может, она автору не нужна?
Где у вас, ваше превосходительство,
Новое бодрое строительство?

А ежели это — сказка,
Где сюжетная увязка?
А ежели это — сказ,
Где бытовой увяз?
Да, я докажу моментально,
Что это — не орнаментально,
Что нету совсем отстранения,
Что это — недоразумение.
Теперь вам ясно стало,
Почему хохотала зала?
А сейчас, извините за выражения,
Возьмем Замятина Евгения.
Сидит он рядом с дамой,
И притом с интересной самой,
А зачем — совершенно ясно,
И я повторяю бесстрастно:
Евгений Иванович Замятин
В глубинах души развратен.
Взгляните на этот пробор,
На этот ехидный взор,
Взгляните на светлые брюки
И прочие разные штуки;
Взгляните на вкрадчивые манеры.
Ох уж эти мне морские инженеры!
В прошлом строил ледокол,
Теперь он строит куры —
До чего его довел
Тяжелый путь литературы!
Насчет «кур» я заимствовал у Пруткова.
Виноват, так что ж тут такого!
Кто у Пруткова,
А кто — у Лескова.
Признаюсь в заключенье:
Понравилось мне представленье.
А вот — почему,
Никак не пойму.
Прямо обидно
И перед коллегами стыдно.
Никаких серьезных задач —
Насекомое прыгает вскачь,
Туда и обратно,
А смотреть приятно.
Кажись, хороша и пьеса, и постановка,
А сознаться в этом как-то неловко.

И поэтому закончу я так:
Вы, Замятин, идейный враг.
И я требую мрачно и грозно —
Исправьтесь, пока не поздно!
Заключительный куплет:
РЕЦЕНЗИЯ-ЭКСПРОМТ
Не стоит тратить много речи,
Блоху — покрыть теперя нечем!
И Мейерхольд, и старый МХАТ
«Блохой» подкованы подряд.

Зиновий Гржебин

Фиговая ночь закончилась, со слов свидетелей, в нескончаемом хохоте. И даже был исполнен «Интернационал», под хохот, еще усиливавшийся.

Но Замятин жил в Советском Союзе, а условия жизни там осложнялись с каждым днем. Роман Замятина «Мы» в 1924 году вышел на английском языке в Нью-Йорке («WE», изд. E.P.Dutton and Company). Но в том же, 1924 году опубликование романа «Мы» на русском языке было запрещено в Советском Союзе советской властью. В 1927 году роман «Мы» вышел также на чешском языке в Праге («Мы», изд. Lidova Knihovna Aventina). Этот факт, как и американский выпуск, прошли в Советском Союзе без последствий. Но когда (тоже в 1927 году) некоторые отрывки романа «Мы» появились на русском языке в пражском эмигрантском журнале «Воля России», отношение к Замятину сразу изменилось. Чтобы быть более ясным и точным, я приведу исчерпывающее письмо Евг. Замятина, напечатанное в «Литературной газете» 7 октября 1929 года:

«Когда я вернулся в Москву после летнего путешествия — все дело о моей книге „Мы“ было уже окончено. Уже было установлено, что появление отрывков из „Мы“ в пражской „Воле России“ было моим самовольным поступком, и в связи с этим „поступком“ все необходимые резолюции были приняты.

Но факты упрямы. Они более неопровержимы, чем резолюции. Каждый из них может быть подтвержден документом или свидетелем, и я хочу, чтобы это стало известно моим читателям.

1. Роман „Мы“ был написан в 1920 году. В 1921 году — рукопись была послана (самым простым способом, в заказном пакете, через петроградский почтамт) в Берлин издательству Гржебина. Это издательство имело в то время отделения в Берлине, Москве и Петрограде, и я был связан с ним контрактами.

2. В конце 1923 года издательством была сделана копия с этой рукописи для перевода на английский язык (этот перевод появился в печати до 1925 года), а затем — на чешский. Об этих переводах я несколько раз давал сообщения в русскую прессу… В советских газетах были напечатаны заметки об этом. Я ни разу не слышал ни одного протеста против появления этих переводов.

3. В 1924 году мне стало известно, что по цензурным условиям роман „Мы“ не может быть напечатанным в Советской России. Ввиду этого я отклонил все предложения опубликовать „Мы“ на русском языке за границей. Такие предложения я получил от Гржебина и позже — от издательства „Петрополис“.

4. Весной 1927 года отрывки из романа „Мы“ появились в

пражском журнале „Воля России“. И.Г.Эренбург счел товарищеским долгом известить меня об этом в письме из Парижа. Так я узнал впервые о моем „поступке“.

5. Летом 1927 года Эренбург послал — по моей просьбе — издателям „Воли России“ письмо, требующее от моего имени остановить печатанье отрывков из „Мы“… „Воля России“ отказалась выполнить мои требования.

6. От Эренбурга я узнал еще об одном факте: отрывки, напечатанные в „Воле России“, были снабжены предисловием, указывающим читателям, что роман печатается в переводе с чешского на русский… Очевидно, по самой скромной логике, что подобная операция над художественным произведением не могла быть сделана с ведома и согласия автора.

Это и есть сущность моего „поступка“. Есть ли тут подобие тому, что было напечатано относительно этого в газетах (напр., в „Ленинградской правде“, где прямо говорится: „Евгений Замятин дал „Воле России“ опубликовать свой роман „Мы““)?

Литературная кампания против меня была поднята статьей Волина в № 19 „Литературной газеты“. Волин забыл сказать в своей статье, что он вспомнил о моем романе с опозданием на два с половиной года (эти отрывки, как я говорил, были напечатаны весной 1927 г.).

И наконец, Волин забыл сказать об издательском предисловии в „Воле России“, из которого ясно, что отрывки из романа были напечатаны без моего ведома и согласия.

Это есть „поступок“ Волина. Были ли эти умолчания сознательными или случайными — я не знаю, но их последствием было совершенно неправильное изложение фактов.

Дело было рассмотрено в исполнительном бюро Союза советских писателей, и резолюция исполнительного бюро была опубликована в № 21 „Литературной газеты“. Во 2-м пункте ее исполнительное бюро „решительно осуждает поступок вышеназванных писателей“ — Пильняка и Замятина. В 4-м пункте этой резолюции исполнительное бюро „предлагает ленинградскому отделению союза немедленно расследовать обстоятельства появления за границей романа „Мы““. Таким образом, мы имеем сначала осуждение, а потом назначение следствия. Я думаю, что ни один суд на свете не слышал о таком образе действий. Это „поступок“ Союза писателей[81].

Затем вопрос о напечатании моего романа в „Воле России“ обсуждался на общем собрании московского отделения Всероссийского союза писателей, а позже — на общем собрании ленинградского отделения.

Московское собрание, не ожидая моих объяснений и даже не

выразив желания услышать их, приняло резолюцию, осуждавшую мой „поступок“. Члены московского отделения также нашли своевременным выразить свой протест против содержания романа, написанного за девять лет до того и большинству членов известного. В наше время девять лет равны девяти векам. Я не считаю нужным здесь выступать в защиту романа, написанного девять лет назад. Я думаю, однако, что если бы члены московского отделения Союза писателей протестовали против романа „Мы“ шесть лет тому назад, когда роман читался на одном из литературных вечеров Союза, — это было бы более своевременным.

Общее собрание ленинградского отделения Союза было созвано 22 сентября. О его резолюции я знаю только из газетных сообщений. Из этих сообщений видно, что в Ленинграде мои объяснения были прочитаны и что здесь мнения присутствующих по этому вопросу разделились. Часть писателей, после моего объяснения, считала инцидент целиком исчерпанным. Но большинство нашло более *осторожным осудить* мой „поступок“. Таким был „поступок“ Всероссийского союза писателей, и из этого поступка я вывожу заключение:

Принадлежность к литературной организации, которая хотя бы косвенно принимает участие в преследовании своего сочлена, — невозможна для меня, и настоящим я заявляю о своем выходе из Всероссийского союза писателей.

Евгений Замятин.

Москва, 24 сентября 1929 года».

Комментарии излишни.

В 1929 году такое письмо еще могло быть напечатано в советской прессе. Но, «в общем и целом», как принято говорить в Советском Союзе, «дело» Замятина и — как мы видим — «дело» Пильняка были уже точнейшим прототипом истории Пастернака, прогремевшей на весь мир в 1958 году только потому, что в эту «историю» включилась международно известная Нобелевская премия.

Если литературное сотрудничество с Замятиным Людмила Николаевна принимала за шутку, то в борьбе с жизненными перипетиями, беспрерывно осложнявшимися в России в конце двадцатых годов, роль Людмилы Николаевны была чрезвычайно существенной. Замятин рассказывал мне в Париже, что приведенное выше письмо, помещенное в «Литературной газете», было почти полностью составлено его женой.

— Как писатель я, может быть, что-то из себя представляю, — говорил Замятин, — но в жизненных трудностях я — совершенный ребенок, нуждающийся в нянюшкиных заботах.

Людмила Николаевна в таких случаях — моя добрая няня.

Замятин был прав, и это чувствовалось всеми, хорошо знавшими его и Людмилу Николаевну.

Положение Замятина в Советском Союзе становилось все тягостнее, все трагичнее. Печатанье его произведений было прекращено. Пьеса «Блоха» была снята с репертуара. Новая пьеса Замятина, над которой он работал около трех лет, «Аттила», была запрещена к постановке. РАПП, то есть Российская ассоциация пролетарских писателей, потребовала и, конечно, добилась исключения Замятина из состава Правления Союза писателей. «Литературная газета», в свою очередь, написала, что книгоиздательства следует сохранять, «но не для Замятиных», и т. д. Замятину пришлось заняться исключительно переводами. Судьба Бориса Пастернака, судьба Анны Ахматовой и многих других. Переводы Замятина с английского языка были, кстати сказать, исключительно высокого качества. Но Замятин в конце концов не вытерпел и написал в июне 1931 года личное письмо Иосифу Сталину с просьбой выдать разрешение на выезд за границу. В этом письме, обращаясь к Сталину, он говорил: «Приговоренный к высшей мере наказания — автор настоящего письма — обращается к Вам с просьбой о замене этой меры другою… Для меня как писателя именно смертным приговором является лишение возможности писать, а обстоятельства сложились так, что продолжать свою работу я не могу, потому что никакое творчество немыслимо, если приходится работать в атмосфере систематической, год от году все усиливающейся травли… Основной причиной моей просьбы о разрешении мне выехать вместе с женой за границу — является безвыходное положение мое как писателя здесь, смертный приговор, вынесенный мне как писателю здесь». Полностью это письмо опубликовано в замятинском сборнике «Лица» (Изд. имени Чехова, Нью-Йорк, 1955).

Поддержанное Максимом Горьким разрешение на выезд было Замятиным наконец получено, и в ноябре 1931 года он с женой приехал в Берлин. Пробыв там неделю, Замятины перебрались в Прагу. Затем — снова Берлин, после чего в феврале 1932 года они оказались во Франции. Людмила Николаевна задержалась на юге, а Замятин вскоре прибыл в Париж и поселился на некоторое время в моей второй квартирке на улице Дюрантон. Через несколько дней приехала в Париж и Людмила Николаевна, и наши общие встречи стали не менее частыми, чем в Советском Союзе.

Людмила Николаевна оставалась по-прежнему скромной, жизнерадостной и гостеприимной. Как и раньше, она любила

говорить о творчестве Замятина, но лишь в его отсутствие, боясь, что иначе он снова «заболтает», как она выражалась, об их «мифическом сотрудничестве».

Квартирка была, к сожалению, очень маленькая, но книги стали угрожающе накапливаться.

— Всего полторы комнатки, — улыбалась Людмила Николаевна, — а книг уже — на целую публичную библиотеку!

Несмотря на это, порядок в квартирке царил образцовый.

Замятин — все тот же. Та же нестираемая саркастическая улыбка, тот же прирожденный оптимизм, пронизанный иронией. Роман «Мы» вышел к тому времени и на французском языке («Nous autres», изд. Галлимар, Париж, 1929), но был встречен довольно холодно и понят исключительно как политический памфлет, пасквиль на режим, тогда еще не волновавший читателей свободных стран. В широкие читательские массы замятинский роман поэтому тогда еще не проник. Замятин тем не менее работал, как всегда, не покладая рук. Не увидевшую сцены пьесу «Аттила» он переделывал в роман «Бич Божий», изданный в Париже на русском языке «Домом книги» уже после смерти Замятина. Замятин писал также во французских журналах статьи, посвященные трудностям русской литературы в Советском Союзе. Он уделял также время переводам своих произведений на французский язык, из которых многие появились во французской прессе. Писал и о театре. Хлопотал о постановке «Блохи» и даже написал два замечательных кинематографических сценария: «На дне» по пьесе М.Горького и «Анну Каренину» по роману Л.Толстого…

Для меня оптимизм (несмотря на разочарование Замятина в коммунистической революции) был одной из наиболее характерных черт писателя, уводившей его иногда от реального понимания происходивших событий. В 1936 году, через несколько дней после смерти Максима Горького, французские литераторы устроили в Париже вечер его памяти под председательством Анатоля де Монзи, возглавлявшего тогда Комитет опубликования Французской энциклопедии. Из русских выступали двое: Замятин и я (оба, конечно, на французском языке)[82].

Говоря о частых встречах Горького со Сталиным, Замятин, между прочим, произнес: «Я думаю, что не ошибусь, если скажу, что исправление многих перегибов в политике советского правительства и постепенное смягчение режима диктатуры было результатом этих дружеских бесед. Эта роль Горького будет оценена только когда-нибудь впоследствии»[83].

Возможно, что получение разрешения на выезд за границу показалось Замятину одним из признаков «смягчения режима»,

несмотря на то, что именно 1936 год уже ознаменовался кровавыми сталинскими «процессами», «чистками» и массовым истреблением населения, достигшими своей кульминации в 1937 году.

Любовь к творчеству Горького и личная дружба с ним побудили Замятина перенести на французский экран какое-либо произведение Горького. После долгих колебаний Замятин остановил свой выбор на пьесе «На дне». Задача была нелегкая, так как атмосфера русского «дна» была чужда широкому французскому кинематографическому зрителю. Замятин решил ее «офранцузить», пересадить на французскую почву. Но самая мысль сблизиться с кинематографической продукцией была в известной степени навеяна Замятину также и практическими соображениями. Уже в первые месяцы своего пребывания в Париже Замятин понял, что жизнь за границей для русского писателя, оторванного от своей страны, чрезвычайно трудна. Кинематограф показался ему наиболее доступным способом зарабатывать на жизнь.

Прожив несколько недель в моей квартирке, Замятины уехали на юг, на Ривьеру. Вскоре я получил от него письмо от 30 сентября 1932 года:

«*Villa Simple Abri*
rue des Oliviers, Cros-de-Cagnes
Дорогой Юрий,

Спасибо за письмо. Но насчет летних наших проектировавшихся встреч — это ты валишь с больной головы на здоровую: когда мы проживали в Париже, ты ведь еще и сам не знал, куда тебя нелегкая понесет — шла речь о St-Tropez, помнишь? И мы решили, что ты о своем летнем местопребывании дашь мне знать по адресу Григорьева[84].

Ну, ладно, это дело прошлое. А настоящее — неважное. То есть так оно бы и ничего: были замечательные грозы, сегодня — опять лето, жарко, в море — синь, в кармане — какие-то франчишки. Но я опозорился: здесь, на Ривьере, умудрился схватить какой-то паршивый грипп! В Петербурге вот уже лет пятнадцать не знал, что это такое, а тут — пожалуйста! Черт знает что! Купанье — пропало, приходится сидеть в комнатах. Злюсь.

Сколько времени пробуду здесь, на юге, — пока еще не знаю: это зависит от работы. До сих пор еще не найден режиссер для фильма, а потому неизвестно, кто будет делать decoupage[85]: то ли режиссер, то ли я, то ли оба вместе.

Буду рад, если напишешь, как дела у тебя? Удалось ли наконец сдать квартирку на rue Duranton?

Встретился здесь, в студии, со стариком Федором Ивановичем — Дон Кихотом[86]. Встречался не один раз с Катей Карнаковой[87], б. актрисой МХАТа и бывшей женой Дикого — знавал таковую? Хорошая девушка. Она живет в Cap-Ferrat. И там же жила другая хорошая Катя: Красина[88].

Хорошего много, да ведь я-то что-то не хорош.

Жму руку.

Твой Евг. З.».

Речь, произнесенная Замятиным на вечере, посвященном памяти Горького, заканчивалась следующими словами: «За месяц-полтора до его смерти одна кинематографическая фирма в Париже решила сделать по моему сценарию фильм из известной пьесы Горького „На дне“. Горький был извещен об этом, от него был получен ответ, что он удовлетворен моим участием в работе, что он хотел бы ознакомиться с адаптацией пьесы, что он ждет манускрипт. Манускрипт для отсылки был уже приготовлен, но отправить его не пришлось: адресат выбыл — с земли».

Режиссер был в конце концов найден: Жан Ренуар, один из самых крупных французских кинематографических постановщиков, сын знаменитого художника-импрессиониста Огюста Ренуара, с большой убедительностью перенесший замятинский сценарий на экран, при участии талантливейшего Луи Жуве и (на мой взгляд — бездарного, но ставшего благодаря своей грубой вульгарности «любимцем публики») Жана Габена. Текст Горького был переработан Замятиным с тонким уменьем и тактом, и фильм имел огромный успех. Правда, не кинематографическая, а более рафинированная французская *театральная* публика была уже давно знакома с пьесой Горького, представленной в Париже в постановке Люнье-По 12 октября 1905 года, с участием Элеоноры Дузе в роли Василисы Карповны, и позднее — 22 марта 1922 года — в постановке Георгия Питоева, с участием Людмилы Питоевой в роли Насти и Мишеля Симона в роли Бубнова. Та же пьеса была снова показана в Париже, лет тридцать спустя, Сашей Питоевым, сыном Георгия; но эта постановка явилась обедневшей копией постановки, сделанной в Художественном театре, в Москве.

Еще несколько писем:

«*Villa Simple Abri, rue des Olivers,*

Cros-de-Cagnes (A.M.).

14. X.1932

Дорогой Юрий Палыч,

Через неделю с небольшим кончается срок моей квартиры здесь, и я, должно быть, двинусь в Париж с Людм. Ник. Число беспризорных на улицах Парижа может увеличиться на две

единицы. А посему: если твоя гарсоньерка на rue Duranton еще не сдана, не сдашь ли ты ее мне — скажем, хоть на месяц — пока что, с тем, что я найду себе другое помещение, если появятся претенденты на эту квартирку более солидные. Неохота сейчас же с вокзала начинать квартирную беготню…

Здесь после потопов и холодов — опять лето. Не откладывай с ответом.

Целую тебя — твой Е.З.».

К сожалению, это письмо пришло ко мне, когда меня не было в Париже, вернувшись недели через полторы, я нашел у меня уже два замятинских письма. Во втором, написанном в той же вилле «Simple Abri» и датированном 24.10.1932 года, говорилось:

«Дорогой Юрий,

Жив ли ты и невредим ли? Может быть, как в старину, опять твой пуп начал уходить внутрь? Иначе, если бы пуп был на месте, думаю — ты ответил бы мне на мое письмо и открытку. Во всяком случае, по получении этого послания бери перо и пиши мне ответ немедля.

Вероятно, 1 ноября я буду в Париже с Людм. Ник., и мне нужно где-нибудь устроиться на три-четыре дня, пока я найду себе какие-нибудь appartements meublês[89]. Уж очень не улыбается мне прямо с вокзала — бежать разыскивать какое-то жилье, и трудно сделать это наспех, в один день. Если твоя комната на rue Duranton стоит пустая до сих пор — может быть, можно было бы хотя бы на краткий срок приклонить там голову?

Будь другом — ответь немедля.

Жму руку,

Твой Евг. Замят.».

В то время, однако, я уже отказался от моей квартирки на улице Duranton, и Замятиным пришлось искать в Париже другое убежище, чтобы «приклонить там голову».

Через несколько месяцев французский театральный предприниматель и актер Поль Эттли решил осуществить постановку пьесы «Блоха» в переводе Сидерского, переведшего уже в 1923 году поэму А.Блока «Двенадцать». Замятин обратился ко мне с просьбой сделать внешнее оформление спектакля (декорации и костюмы). Я с удовольствием принял это предложение. Но в те же месяцы я готовил декорации (четырнадцать картин!) и огромное количество костюмов для пьесы французского драматурга Шарля Мере «Passage des Princes», героями которой были Жак Оффенбах, певица Гортензия Шнайдер и вообще вся пышность так называемой «belle êpoque»[90] Франции шестидесятых и семидесятых годов прошлого века. Премьера этого спектакля должна была

состояться (и состоялась) в самых первых числах декабря, в театре Madeleine, и я был перегружен работой.

Репетиции «Блохи» начались во второй половине октября. Постановщиками были Поль Эттли и балетмейстер Мирон Библин, который должен был поставить танцы. 7 ноября Замятин прислал мне следующее письмо:

«*6.XI.1933*

10 час. веч.

Дорогой Юрий,

был у тебя в пятницу 3-го, оставил для тебя письмо у Дэзи[91]. Получил ли ты это письмо? Я писал, что жду тебя в воскресенье, и не дождался. Самое позднее 3-го или 4-го ты должен был, по твоим словам, все сдать в Madeleine — и затем заняться „Блохой“. То, что ты не даешь о себе знать, я понимаю только так, что ты хочешь обрадовать меня и показать сразу эскизы декораций?

Нет, дорогой, ты лучше не откладывай и покажись сначала сам, хоть на четверть часа, чтобы мне быть спокойным и знать, когда можно будет показать твои эскизы в театре. Потому что там на меня наседают с французом, а ни в каких французских декорациях „Блохи“ я никак не вижу. Не режь меня без ножа, не будь душегубом!

Завтра я дома утром до 2 и вечером с 9.

Твой Евг. З.».

В девять часов вечера состоялось наше свидание, и я показал Замятину некоторые мои предварительные наброски. Но на другой же день я должен был неожиданно подписать один фильмовый контракт на четыре месяца и немедленно выехать из Парижа. По случайному совпадению административные трудности вынудили Поля Эттли тоже перенести постановку «Блохи» в Брюссель, где первое представление состоялось в декабре 1933 года. Декорации были исполнены Маньеном де Рейзе, костюмы — Ландольфом. Музыка была написана Сержем Векслером. Их творчество мне, к сожалению, незнакомо.

Летом 1935 года я покинул мою мастерскую на улице Буало и переехал в буржуазно-удобную квартиру на бульваре Мюра. Несколько позже Замятины, в свою очередь, переселились на летние месяцы в парижское предместье Бельвю к их приятелю, доктору Рубакину, основавшему там, в своем имении, «образцовую школу», что-то вроде гимназии. Последнее сохранившееся у меня письмо Замятина написано им оттуда:

«*69, Route des Gardes,*

Bellevue

Дорогой Юрий,

У тебя в новой квартире — спору нет: хорошо. Но у нас в

парке Бельвю — ей-Богу, лучше. Мы думали, что ты сам догадаешься и приедешь с твоей нормандской красоткой Тиной в субботу или воскресенье подольчефарниенствовать, а ты и глаз не кажешь. Приезжай скорей — пока я не засел за какую-нибудь новую работу: пока — кончив дела с Оцепом — бездельничаю и сижу безвыездно здесь. Приезжай в любой день, кроме среды (в этот день я буду под Версалем). Да вспомни и про старика Осоргина.

Привет Тине,

Твой Евг. Замятин».

Тина (Валентина Ивановна) была тогда моей женой, с которой я позже разошелся. В тридцатых годах она действительно была «красоткой», но не нормандской, а чистокровно московской.

Федор Оцеп (русский) был очень известным кинематографическим постановщиком, жившим во Франции до войны 1939 года. Им были сделаны фильмы «Парижский мираж», «Пиковая дама», «Княжна Тараканова» и др. В «Пиковой даме» (фильм, в котором участвовали такие актеры, как Маргерит Морено — в роли графини, Мадлен Озерей — в роли Лизы и Пьер Бланшар — в роли Германна) мне пришлось заменить Мстислава Добужинского в качестве автора костюмов, так как Добужинский должен был срочно выехать в Вену. Мною были также созданы костюмы для фильма «Княжна Тараканова», крутившегося в Италии (Рим, Ватикан, Венеция), где моей ассистенткой была дочь Ф.И.Шаляпина — прелестная Марина, «мисс Россия» 1937 года.

У Федора Оцепа в Париже Замятин и я проводили иногда вечера, засиживаясь до поздней ночи. По просьбе Оцепа Замятин написал сценарий «Анна Каренина». К сожалению, этот фильм остался неосуществленным.

В том же году приезжал в Париж Борис Пастернак, и втроем мы катались по городу в моей машине. Я спросил однажды, куда Пастернак хотел бы еще съездить. Он ответил:

— В предместье St-Denis, к гробницам королей.

— Весьма своевременно, — сказал Замятин.

И мы поехали в St-Denis…

Тридцатые годы были временем очень частых наездов русских писателей в Париж: Замятин, приехавший с разрешения Сталина и потому не считавший себя эмигрантом; Пастернак, Федин, Пильняк, Бабель, Эренбург, Безыменский, Слонимский, Мариэтта Шагинян, Никулин, Алексей Толстой, Киршон, Всеволод Иванов… Приезжая в Париж, они постоянно и весьма дружески встречались с писателями-эмигрантами, несмотря на политические разногласия. Случались, конечно, и небольшие

недоразумения. Так, я помню, в моей квартире Федин упрекнул меня в том, что я не предупредил его о приходе Осоргина, встреча с которым казалась ему неуместной. Но это был редчайший случай, и в тот же вечер они мирно беседовали друг с другом, сидя рядом на диване.

Теперь — некоторые выписки из моего дневника того времени.

«*17 августа 1935 г.*

Ездил с Замятиным в Бельвю к доктору Рубакину, в его „образцовую школу“. Метро переполнено толпой, не перестающей меня поражать своей потливостью, семейственностью и упорством, с которым люди решаются потратить около двух часов на скучнейшее путешествие под землей, чтобы провести два часа на травке, закиданной клочками просаленной бумаги, окурками и яичной скорлупой.

В саду образцовой школы (сад огромный, великолепный, холмистый) велась за чаем беседа о новых методах образования и воспитания детей. Рубакины — завидные энтузиасты своего дела, но, к сожалению, пользование их школой доступно лишь очень состоятельным людям: плата за нравоучение — от 500 франков в месяц с ребенка. Как всегда — все хорошее стоит дорого.

Дочь Рубакина, кустодиевская барышня, не знает ни слова по-русски. Рубакин показывал свою книгу, написанную по-французски. „Человеческое неравенство перед болезнью и смертью“ — труд из области социальной гигиены, основанный на данных международной статистики. Содержание исчерпывается заглавием.

К вечеру читали в парке последние номера советского журнала „Творчество“, только что пришедшие из Москвы. Безграмотность советских художников и художественных критиков непонятным образом возрастает с каждым годом. Довольно крепко упомянув „мамашу“, Замятин прибавил:

— Возврат от трактора к сохе, от аэроплана — к телеге».

«*22 мая 1936 г.*

Весь день просидел безвыходно дома. Живопись. Вечером пришли Оленька Глебова-Судейкина и Замятин. Оленька рассказывала о новых своих заботах: у нее расплодились канарейки. Итого — 54 птицы без клеток, в одной комнате для прислуги. Потому что Оленька живет в комнате для прислуги.

Замятин:

— Не хватает филина и страуса. Необходимо исхлопотать!»

Здесь я чувствую необходимым привести еще нигде не опубликованное стихотворение Игоря Северянина, посвященное Ольге Судейкиной и написанное в Париже, куда поэт приезжал в

начале тридцатых годов.

ГОЛОСИСТАЯ МОГИЛКА

В маленькой комнатке она живет.
Это продолжается который год.
Так что привыкла почти уже
К своей могилке в восьмом этаже.
В миллионном городе совсем одна:
Душа хоть чья-нибудь так нужна!
Ну вот, завела много певчих птиц —
Былых ослепительней небылиц —
Серых, желтых и синих, всех
Из далеких стран, из чудесных тех,
Где людей не бросает судьба в дома,
В которых сойти нипочем с ума…
Париж,
12 февраля 1931 г.

«*6 октября 1936 г.*

Чудесный осенний вечер. Осенние скрипки. Но денег у меня по-прежнему нет ни копейки. Телефон не работает уже свыше трех месяцев. Утром купил на два франка и пять сантимов хлеба, сахара и яиц. Жизнь дешева и прекрасна: грошовая опера, Opêra de quat'sous. Тинок бодрится».

«*7 октября 1936 г.*

Утром был разбужен… телефонным звонком: со станции сообщили, что моя линия восстановлена. Происшествие непонятное, так как денег я не вносил. Остаются два предположения: либо свет не без добрых людей, либо в жизни бывают чудеса. Хорошо бы верить и в то и в другое. Около полудня — еще звонок. Голос Замятина:

— Уже восстановили?

— Восстановили.

— Ну так пойдем, на радостях, пожрать креветок и мулей.

— Пойдем.

И мы встретились в маленьком ресторанчике на бульваре Эксельманс, где изумительно вкусно готовились всяческие ракушки».

Во все годы, что я знал Замятина, он был всегда окружен книгами, жил книгами. Книги, книги, постоянно — книги. Книги были для Замятина своего рода культом.

В 1928 году он писал: «Когда мои дети выходят на улицу дурно одетыми — мне за них обидно; когда мальчишки швыряют в них каменьями из-за угла — мне больно; когда лекарь подходит

к ним с щипцами или ножом — мне кажется, лучше бы резали меня самого.

Мои дети — мои книги; других у меня нет».

Несколько иначе, но с теми же чувствами писал о книгах и Виктор Шкловский в статье «О пользе личных библиотек и о пользе собрания книг в первых изданиях в частности» («Новый мир», Москва, 1959)[92].

«Работать с книгой, не пользуясь государственными библиотеками, невозможно… Лестницы государственных библиотек священны, и те, кто ходят по этим ступеням, не разочаровываются.

Но книгу надо иметь и дома.

Библиотечную книгу читаешь в определенные часы: потом она от тебя уходит; ее нельзя размечать.

Своя книга остается дома, обогащается от чтения к чтению; в ней можно сделать отметку, к ней можно возвратиться.

Проходят годы, изменяется жизнь; ты возвращаешься к старой книге по-новому… (примеряешь свой рост к ней, и оказывается иногда, что время тебя вырастило).

Очень важны книги, оставшиеся после работы… К ним надо возвращаться для того, чтобы проверить себя так, как художник возвращается к старым своим рисункам…

Надо накапливать книги, знакомясь с человеческим опытом, — пускай они лежат вокруг твоей мысли, становясь твоими, — кольцо за кольцом, так, как растет дерево, пускай они подымаются со дна, как коралловые острова.

Если от книг становится тесно и некуда поставить кровать, то лучше заменить кровать раскладушкой.

Я собирал книги, собрал хорошую библиотеку по старой русской прозе. Она сейчас не у меня — она стала частью библиотеки Союза писателей.

Я скучаю по ней, потому что она заперта в шкафах, и я слыхал, что ее теперь редко читают…

Самая маленькая библиотека, оставшаяся у человека, драгоценна…

Частные собрания книг для нас драгоценность, потому что они сохраняют книгу. Книга должна иметь друга, иначе она растеривается, зачитывается».

Почему собранные им книги, о которых он скучает, стали «частью библиотеки Союза писателей», осиротевший Шкловский не говорит.

В начале 1937 года здоровье Замятина сильно пошатнулось. В последний раз я был у него за несколько дней до его смерти. Замятин принял меня, лежа на диване и, конечно, с улыбкой на

усталом лице.

Замятин скончался 10 марта 1937 года. В день похорон я поднялся на этаж замятинской квартиры в доме № 14 на улице Раффе, но войти в квартиру у меня не хватило мужества. Я остался на площадке лестницы перед открытой дверью. Через несколько минут из квартиры вышел заплаканный Мстислав Добужинский и прислонился к стене рядом со мной. Он сказал мне, что лицо Замятина сохраняло улыбку. Еще минут через пять на лестницу вынесли гроб. Лестница в доме была крутая, вьющаяся и слишком узкая, так что гроб пришлось спускать по ней в вертикальном положении. Присутствовало много провожающих, но мне было так тяжело, что я не запомнил ни лиц, ни имен.

Погребение состоялось на кладбище в Тие (предместье Парижа).

Советская энциклопедия (1936) о Замятине: «Замятин (1884) печатается с 1908 г. В дореволюционных произведениях („Уездное“, 1911; „На куличках“, 1914) выступал изобразителем тупости, ограниченности и жестокости захолустного мещанства и провинциального офицерства. В своем пореволюционном творчестве З. продолжает давать ту же консервативную провинциальную обывательщину, которая, по его мнению, осталась характерной и для Сов. России. Буржуазный писатель, З. в своих произведениях (особенно в „Пещере“ и „Нечестивых рассказах“) рисует картину, совершенно искажающую советскую действительность. В опубликованном за границей романе „Мы“ З. злобно клевещет на советскую страну»[93].

Точка. В последующих изданиях Советской энциклопедии имя Замятина не упоминается.

По счастью, Людмила Николаевна отличалась редкой бережливостью ко всему литературному наследию Замятина и тщательно охраняла все им написанное — до кратчайших заметок, записных книжек, всевозможных черновиков и писем. И это не только береглось, но одновременно и распределялось по хронологическим и иным признакам, с точными указаниями дат и другими пояснительными примечаниями. Замятинские архивы уцелели.

После смерти Евгения Ивановича Людмила Николаевна, несмотря на тяжесть наступившего одиночества, отдала все свое время и свои силы на поиски возможностей спасти произведения Замятина от забвения. Уже в 1938 году вышел в свет на русском языке роман «Бич Божий» в издательстве Дома книги, в Париже. Но шли годы страшной эпохи, надвигалась мировая война, разразившаяся через несколько месяцев, и издательская

деятельность почти совершенно прекратилась во всех странах. Только в 1952 году, то есть спустя тридцать два года после его написания, роман «Мы» впервые вышел наконец полностью на русском языке, но, конечно, не в Советском Союзе, а в Соединенных Штатах Америки, в нью-йоркском русском Издательстве имени Чехова. Там же в 1955 году появилась книга статей Замятина «Лица». В 1958 году «Мы» появились на немецком языке («Wir», изд. Kiepenheuer u. Witch, Кельн—Берлин). Вслед за тем, в 1959 году, этот роман вышел по-итальянски («Noi», изд. Minerva Italica, Бергамо—Милан), по-фински («Me», изд. K.J.Gummerus Osakeyhti□o Jyv□askyl□a), по-шведски («Vi», изд. Albert Bonniers F□orlag, Стокгольм), по-норвежски («Vi», изд. Tiden Norik F□orlag, Осло), по-датски («Vi», изд. C.A.Rotsels Forlag) и — во второй раз — по-английски («We», изд. E.P.Dutton and Company, New York). Кроме того, «Мы» были напечатаны в «Антологии русской литературы» советского периода (изд. Random House, New York, 1960). Наконец, в 1963 году вышел в свет на русском языке том повестей и рассказов Замятина (изд. ЦОПЭ, Мюнхен)…

Всем этим русская литература обязана Людмиле Николаевне.

В 1965 году, исполнив долг, Людмила Николаевна вернулась к своему мужу, и ее гроб укрылся в могиле Евгения Замятина, в Тие.

Борис Пильняк

Борис Пильняк

С Борисом Пильняком я познакомился в 1918 году, в Москве, и постоянно встречался с ним в Советском Союзе до осени 1924 года, когда я переехал за границу.

В сохранившихся обрывках моего московского дневника от 1924 года имеется следующая пометка (датированная 25 мая): «Почти всю ночь просидел в пивной с Борисом Пильняком. Он

печален, подавлен. Замучили семейные обстоятельства: жена не дает развода или что-то подобное. Говорит, что привык жить в тихой Коломне. В больших городах никогда не жил. Московская сутолока мешает работе и выбивает из колеи. Тоскует по детям. Прочел мне только что законченный рассказ „Ледоход“. Рассказ прекрасный и, как всегда у Пильняка, искусно разорван на куски и столь же искусно представляет собой одно целое. Тема — батько Махно — разработана крепко. В одной из глав говорится о кабаке, в котором бывали русские писатели: Куприн, Бунин, кто-то еще и Пильняк…

В пивной, где мы сидели, на стене надпись:

„Граждан посетителей просют на пол окурков не бросат. Гражданин заведывающий заведением страдаит штрафами“.

Пол засыпан окурками. Пепельниц не имеется…

Я рассказал Пильняку о состоявшемся в Академии наук вечере памяти Стасова. Пильняк спросил:

— А кто такой был этот Стасов?»

«Вчера я сдал последние рисунки к „Дневнику Jean’a Сухова“. Текст, слегка приведенный в порядок Пильняком (хотя синтаксические и орфографические ошибки остались нетронутыми), написан неким Суховым, вернее — Уховым, коломенским недоучкой и лоботрясом. Рисунки же исполнены моей женой, которая до того никогда в жизни не рисовала. Я рассказывал ей, как и что надо изобразить, и она, смеясь, рисовала это с ребяческим неуменьем. Этого обстоятельства не знал даже сам Пильняк: я скрыл от него. Если книга появится, то она будет чем-то вроде литературного таможенника Руссо».

«Издатель „Дневника“ Н.З.Хилминский заболел почками, перевезен в больницу. Выход книги сомнителен».

У меня в Париже хранятся типографские оттиски всех (двадцать два) рисунков для этой вещи: клише были уже сделаны, но книга из печати не вышла. Очень жаль. Пильняк сделал единственную в своем роде попытку опубликовать простой «человеческий» документ затерянного провинциала, отнюдь не мечтавшего увидеть свой дневник (1913 г.) напечатанным: образчик человеческой пошлятины, не имевшей примеров в литературе. О таких провинциальных пошляках написаны многие томы, но их собственные рукописи никогда не опубликовывались. На двух или трех рисунках имеются некоторые фразы, взятые из «Дневника». Так, на заглавной странице с изображением пронзенного стрелой сердца написано следующее:

«Что было раз и вновь едва ли повторится!!

Дневник

Jeaп Сухова

Коломна, 1913

О дайте сердцу тосковать,
Оно мечтать, грустить устало?!

Страницы моего Дневника являются дорогим букетом бесхитростных, но всегда ароматных, чудных непосредственностью воспоминаний.

Мой девиз: Прощай мое вчера — скорее к неизведанному завтра.

Не нужно мне слова участья!
Не нужно, не нужно мне проблесков счастья!
Оставь и дозволь мне мечтать о БЫЛОМ!»

Дальше на странице, где нарисовано пылающее сердце, на котором написано: Egeni Л., — стихи.

«ПОСВЯЩАЕТСЯ ЖЕНЕ ЛАРЦЕВОЙ

*Т*ы хочешь знать чьи это глазки
*В*сегда так пламенно горят
*О*ни мне светют во мраке ночи
*И*так прочти все буквы в ряд:
ТВОИ.

Все на свете пустяки
И вся жизнь Игрушка
Все мужчины дураки
Одна Женя душка!!
Пусть жизнь твоя течет струею
Усыпана тысячами цветов
Пусть навсегда живет с тобою
Надежда, Вера и Любовь!!
Лиловенький цветочек
Испанской красоты

Зелененький листочек
Ах как вы хороши!!
Что в альбом тебе писать
Право я не знаю
Разве счастья пожелать
От души желаю.

25 июня 1913 года»

Еще одна страница: фотографическая открытка тех лет, изображающая полураздетую молодую женщину в рубашке и кружевных штанишках, зашнуровывающую ботинок. Надпись от руки:

«О Божество!!!
О женщина!!!
tres[94] — пикантно…»

Другая открытка: мужская рука, пожимающая женскую руку, в рамке из цветов. Надпись:

«На память.

Голубые Ваши глазки
А мне ротик Ваш tre cher
Люблю страстно точно в сказке
Я боюсь лишь Votre mere[95]

Ж.С……ъ»

Рисунок, изображающий девушку гимназического возраста. Надпись:

«Ж. Л.

Женичка, Женичка
Как Вы хороши!
Любит Вас Ваничка
Ото всей души!!!?»

Последняя из сохранившихся у меня страниц «Дневника» — открытка с портретом А.Пушкина и с его строфой:

«Товарищ! Верь, взойдет она,
Заря пленительного счастья,
И на обломках самовластья
Напишет наши имена.

А.Пушкин — Чаадаеву»

И — приписка Jean'а Сухова: «Здорово!!!»

Это все, что у меня осталось от суховского произведения, а в книге должно было быть около ста двадцати страниц текста (прозы, а не поэзии).

Суховский дневник ни в коем случае не был выдумкой Пильняка: он показывал мне оригинал с его неподражаемым почерком и старой орфографией. Желая издать его, Пильняк поступал как «искатель правды», а не как писатель.

— Это фотографический портрет Сухова, а не портрет, написанный с него художником, — говорил Пильняк.

Но книга должна была появиться под именем Пильняка:

Борис Пильняк «Дневник Jean'а Сухова»,

так как под именем Сухова никто не соглашался ее издать.

Трактирные ночи случались у нас довольно часто. Немец по своему происхождению (его настоящая фамилия — Вогау), Пильняк был русейшим писателем. Он не интересовался ни социальными, ни политическими проблемами, он подходил вплотную к жизни, к революции, к голоду — на улице, в трактире, в деревне — и из увиденного делал свои художественные выжимки. Именно выжимки. Он сжимал виденное, сжимал его все крепче, пока каплями слов не вытекала на бумагу его сгущенная сущность.

«Холодные сумерки настигают землю — те осенние сумерки, когда небо снежно и зимне и сумерки к рассвету должны рассыпаться снегом. Земля безмолвна и черна. Степь. Чернозем. Чем дальше в степь, тем выше скирды, тем ниже избы, тем реже поселки. Из степи — по ограбленной пустыне — из черной щели между небом и степью — дует зимний ветер. Шелестит в степи чуть слышно былье после скошенных трав, ржей и пшениц. Вскоре поднимется стеклянная луна. Если поволокутся тучи, будет снег, а не изморозь… Степь. Пустота. Холод. Голод. Днем над степью поднимается сонное солнце. В весенней тишине летают над

ограбленными полями вороньи стаи. Курятся избы редких селений синим серебряным дымком — тоскливые избы. Ночью падает снег, земля встречает утро зимою, но вместе со снегом идет тепло, и опять осень. Идет дождь, плачет земля, обдуваемая холодным ветром, закутанная мокрым небом. Серыми хлопьями лежит снег. Серой фатой стала изморозь…

В степи лежит курган… Когда-то около убили человека, и на могильном камне кто-то начертал неумелыми буквами:

— Я был, кто ты есть, —
Но и ты будешь то, что я есть.

Бескрайную степь, курган, все занесло снегом, и от надписи на могильном камне остались два слова:

— Я был…»

Это — из романа «Голый год».

Или — поезд и его вагоны — теплушки:

«Люди, человеческие ноги, руки, головы, животы, спины, человеческий навоз — люди, обсыпанные вшами, как этими людьми — теплушки… Люди едут неделями. Все эти люди давно уже потеряли различие между ночью и днем, между грязью и чистотой и научились спать стоя, сидя, вися. В теплушке вдоль и поперек в несколько ярусов настланы нары, и на нарах, под нарами, на полу, на полках, во всех щелях, сидя, стоя, лежа, притихли люди… Воздух в теплушке изгажен человеческими желудками и махоркой. Ночью в теплушке темно, двери и люки закрыты. В теплушке холодно, в щели дует ветер. Кто-то храпит, кто-то чешется, теплушка скрипит, как старый рыдван. Двигаться в теплушке нельзя, ибо ноги одного лежат на груди другого, а третий заснул над ними, и его ноги стали у шеи первого. И все же двигаются… Человек, у которого, должно быть, изъедены легкие, инстинктивно жмется к двери, и около него, отодвинув дверь, люди, мужчины и женщины, отправляют естественные свои потребности, свисая над ползучими шпалами или приседая…»

Я вспомнил об этом пильняковском поезде «□ пятьдесят седьмой смешанный» в 1936 году, когда вышло в свет «Возвращение из СССР» Андре Жида, где тоже говорится о поезде: «От имени Союза советских писателей Михаил Кольцов предоставил в наше распоряжение специальный, весьма комфортабельный вагон. Сверх всякого ожидания мы, все шесть, расположились в нем с нашим спутником-переводчиком. Кроме

наших купе с кушетками в вагоне был также салон, в котором нам сервировали еду. Лучше не могло быть. Но что нам очень не понравилось, это невозможность общения с другими пассажирами поезда. В конце концов мы добились, чтобы двери нашего вагона открылись, и сразу же мы вошли в контакт с нашими очаровательными соседями. То была группа комсомольцев. Их вагон был слишком узок: в нем было несносно жарко в тот день, скученные там вплотную, один к другому, комсомольцы положительно задыхались; это было очаровательно… Сразу же завязался оживленный разговор. Но так как в их вагоне дышать было нечем, мы пригласили десяток из них в наш вагон, где вечер закончился песнями и даже народными танцами, поскольку размеры нашего салона это допускали».

Десять лет спустя, в 1946 году, когда мне пришлось принять участие в создании французского фильма «Пасторальная симфония» по роману Андре Жида, я познакомился с этим писателем в кинематографической студии и даже успел сделать с него там (незаконченный) портретный набросок. Разговорившись о «Возвращении из СССР» и, в частности, о вышеописанном поезде, я сказал, что приехавшему во Францию *советскому* писателю Союз французских писателей вряд ли смог бы предоставить отдельный вагон с салоном, в котором Сергей Лифарь мог бы репетировать свои балеты. Я сказал также, что духота и теснота в комсомольском вагоне могли показаться «очаровательными» Андре Жиду и его спутникам потому, что они имели возможность тотчас же вернуться в свой салон, но что та же теснота и духота вряд ли нравились комсомольцам. Кроме того, я спросил: если *комсомольцы*, то есть юные члены и кандидаты коммунистической партии и, следовательно, пассажиры *привилегированные*, были, как сардинки, набиты в слишком узком и душном вагоне, то в каких условиях ехали в том же поезде *беспартийные* советские граждане? И я рассказал Жиду о пильняковских страницах.

— Да, — признался Жид, — в другие вагоны нас так и не пустили. Но я вполне доверяю Пильняку.

Пильняковский поезд и его теплушки — тоже из «Голого года»: чистокровный, страшный Пильняк. От этого страшного необходимо было, конечно, избавить «нашу счастливую советскую действительность».

В 1933 году Борис Пильняк провел несколько дней в Париже, где был очень тепло встречен французской литературной средой, так как к тому времени успели уже выйти из печати на французском языке наиболее сильные из его вещей: «Голый год» (изд. Галлимар, Париж, 1922), «Красное дерево» (изд. «Европа»,

Париж, 1928), «Волга впадает в Каспийское море» (изд. «Каррефур», Париж, 1931) и другие.

Я виделся с Пильняком ежедневно — у меня на улице Буало, в ресторанчиках за обедом, в кафе на Монпарнасе… Если Пильняк не знал, кто такой был Стасов, то он был очень хорошо знаком с произведениями Буало, и, помню, как-то целый вечер говорили о них в моем садике. Впрочем, разговор шел не только о писаниях Буало, но также о его парике или, вернее, вообще о париках времени Людовика XIV. Эти парики Пильняк называл «кустарниками на голове» (что вполне соответствовало действительности).

— Судя по колкому сарказму Буало, — сказал Пильняк, — его кустарник состоял главным образом из крапивы.

Мы много говорили о русской литературе — об Алексее Ремизове, о Евгении Замятине, о Константине Федине, которые тоже сиживали в моем садике, о Леониде Леонове, о Михаиле Зощенко.

Замятин писал о Пильняке: «Среди московской литературной молодежи — Пильняк старший (он начал печататься еще до февральской революции) и пока — самый заметный. Он явно посеян А.Белым, но как всякой достаточно сильной творческой особи — ему хочется поскорее перерезать пуповину, почему в посвящении к последней своей повести он пишет: *Ремизову — мастеру, у которого я был подмастерьем;* это — только инстинктивная самозащита от Белого.

Ценно у Пильняка, конечно, не то, что глину для лепки он берет не иначе как из ям, вырытых революцией, и не его двухцветная публицистика, но то, что для своего материала он ищет новой формы и работает одновременно над живописью и над архитектурой слова; это — у немногих.

В композиционной технике Пильняка есть очень свое и новое — это постоянное пользование приемом смещения плоскостей. Одна сюжетная плоскость — внезапно, разорванно — сменяется у него другой, иногда по нескольку раз на одной странице. Прием этот применялся и раньше — в виде постоянного чередования двух или нескольких сюжетных линий (Анна плюс Вронский, Кити плюс Левин и т. д.), но ни у кого — с такой частотой колебаний, как у Пильняка: с постоянного тока Пильняк перешел на переменный, с двух-трехфазного — на многофазный. Удачнее всего — это в одной из первых его повестей („Иван и Марья“).

В последних вещах Пильняка интересна попытка дать композицию без героев: задача, параллельная толлеровскому *Massemensch* [96]. Поставить в фокусе толпу, массу — можно так же, как можно стены отливать из бетонной массы вместо того,

чтобы складывать из отдельных кирпичей. Но для отливки бетонных стен — нужен каркас. А у Пильняка никогда не бывает каркаса, у него сюжеты — пока еще простейшего, беспозвоночного типа; его повесть или роман, как дождевого червя, всегда можно разрезать на куски — и каждый кусок, без особого огорчения, поползет своей дорогой. Вот почему пока не удалась ему попытка сконструировать бессюжетно-безгеройную повесть („Третья столица“): как автор ни подчеркивает — *героев нет* — а повесть все-таки оказывается не из бетона, а из кирпичей, не из человеческой массы, а из людей.

Языка нашей эпохи — быстрого и острого, как кол, — Пильняк, кажется, еще не услышал: в его вещах, особенно последних, — синтаксис карамзинский, зыбучие пески периодов. Читать их вслух мог бы только воздушный насос: никакого человеческого дыхания не хватит. Может быть, чтобы укрепить эту периодическую топь, автор прибегает к разным эпатантным типографским трюкам, которые после таких же трюков Белого едва ли кого эпатируют. Я помню: один модерный дирижер в городе Пензе рассаживал оркестрантов разными этакими ромбиками, ступеньками и полукругами, чтобы сыграть попурри из „Демона“. Но ведь у Пильняка — не попурри, у него есть слова, есть оригинальный композиционный прием — и пензенство его вещи только портит…»

В своем письме в «Литературную газету», напечатанном 7 октября 1929 года и которое я воспроизвел в предыдущей статье, Замятин упомянул об осуждении «братьями-писателями» не только его самого, но и Бориса Пильняка. Чтобы не задерживаться на аналогичных случаях, я приведу здесь только заметку, посвященную Борису Пильняку в Малой советской энциклопедии 1930 года: «Пильняк, современный писатель. Приобрел известность повестью „Голый год“ (1922), где он изобразил по преимуществу обреченных людей, классы общества, которые Октябрьская революция сметала с лица земли. Самую революцию он понял не как интернациональное движение рабочего класса, а как движение национальное, и толковал ее в славянофильско-народническом духе. Особенности его творчества, в котором чувствуется влияние А.Белого, — отсутствие стройной композиции и фабулы, отрывистое, беспорядочное изложение. Политическая беспринципность этого представителя буржуазной интеллигенции резко сказалась в его повести „Красное дерево“; обывательски тенденциозное искажение происходящего в СССР социалистического строительства и издание этой повести за границей вызвало возмущение всей советской общественности».

История, как мы видим, повторяется с тончайшим однообразием. Меняются только имена героев: сегодня — Замятин, завтра — Пильняк, послезавтра — Бабель, потом — Пастернак, и сколько еще других имен, до Нарицы (Нарымов) включительно.

В той же энциклопедии, на год раньше или годом позже, Пильняка упрекали в том, что «сочувствуя жертвам строительства», он одновременно как бы «опорочивал строительство, давая понять, что можно было бы обойтись без жертв».

Впрочем, уже в 1924 году П.С.Коган, президент Академии художественных наук (Москва), писал о Пильняке, не отрицая, что он «в короткое время завоевал громкую известность»: «Писатель нервный, писатель беспорядочных, моментальных снимков, художник каких-то бьющих в глаза мельканий. Пильняк обращен к прошлому скорее, чем к будущему. Его взору открыты не столько кожаные куртки, люди со стальной волей, без колебаний в душе идущие к цели, сколько искалеченные остатки прошлого, раздавленные беспощадным колесом истории, обломки знатных фамилий, потерпевшие крушение интеллигенты, неврастеники и алкоголики, ищущие спасения в угаре мистических половых одурений» («Советская культура», изд. «Известий ЦИК СССР и ВЦИК», Москва, 1924).

Впоследствии имя Пильняка исчезло из Советской энциклопедии.

Борис Пильняк уезжал из Парижа в Америку.

— Ненадолго, — сказал он мне, — скоро в Коломну.

— Не торопитесь, — ответил я.

Пильняк уезжал на новом трансатлантическом пароходе «Нормандия», только что побившем все имевшиеся до того рекорды скорости. Этим успехом «Нормандия» была обязана акводинамической линии киля, изобретенной *русским* инженером-кораблестроителем Юркевичем, личным другом Евгения Замятина, у которого я раз или два встречался с Юркевичем. Меня очень интересовала «Нормандия», и я поехал провожать Пильняка в Гавр. Пароход по тому времени имел действительно весьма величественный вид, и мы стали его осматривать во всех доступных нам подробностях. Акводинамического киля, конечно, мы не видели. Но чрезвычайный комфорт кают, роскошь салонов, простор палуб произвели на нас очень сильное впечатление. Одна неожиданная деталь нас особенно удивила: салоны были мастерски расписаны… русским художником Александром Яковлевым. Осмотр парохода, и в особенности яковлевских фресок, затянулся

довольно долго, и когда я взглянул на часы, то вспомнил, что в эти минуты «Нормандия» должна была уже отчаливать от пристани. Поцеловавшись с Пильняком, я едва успел выбежать из русейшей «Нормандии» на пристань Нормандии подлинной.

Я — с пристани, Пильняк — с парохода помахали друг другу руками. Так мы расстались навсегда.

Зная, что Пильняк непременно вернется в Советский Союз, и потому — не уверенный в его дальнейшей судьбе, я все же никак не мог тогда подумать, что мой друг, честнейший Пильняк, будет однажды расстрелян в качестве японского шпиона (!).

Исаак Бабель

Пильняк многоречив,
А Бабель слишком краток.
На всех московских
Есть особый отпечаток.

«Огонек» (1928–1930 годы)

Исаак Бабель

С кем я был более близок — с Борисом Пильняком или с Исааком Бабелем? Мне трудно на это ответить. Во всяком случае, несмотря на очень тесную дружбу, я и с тем и с другим остался на «вы». С Бабелем, как это ни странно, я познакомился только в Париже в 1925 году, как-то вечером у Ильи Эренбурга, то ли за чаепитием, то ли за винопитием.

Илья Эренбург

В противоположность многим русским писателям и поэтам нашего времени, часто мрачневшим, Исаак Эммануилович Бабель был неизменно весел, смешлив, молод. Мы целыми днями блуждали по Парижу, развлекались на бульварных ярмарках, кувыркались на качелях, стреляли — почти без промахов! — в гипсовые трубочки и, конечно, толкались на Монпарнасе.

Вскоре же после нашей первой встречи у Эренбурга Бабель стал одним из самых частых моих гостей, «завсегдатаев». Придет на улицу Буало, позвонит и спросит в приоткрытую дверь:

— Разрешается заглянуть к старосветским помещикам?

Старосветские помещики, то есть моя жена и я, всегда бывали очень рады появлению Бабеля. Его жена, Евгения Борисовна, женщина чрезвычайно высокой культуры, но постоянно занятая семейными заботами, приходила значительно реже, чем ее муж. Наши беседы почти всегда заканчивались прогулками.

— Пойдем посмотрим? — спрашивал Бабель. В Париже всегда было что посмотреть. Но Бабель в особенности интересовался живописью, а вернисажи художественных выставок устраивались в Париже по два, по три раза в неделю. Я много раз бывал с Бабелем на выставках и даже в музеях. О живописи Бабель говорил со мной гораздо чаще, чем о литературе. В живописи его интересовали главным образом французский импрессионизм и истоки беспредметного, абстрактного искусства. Импрессионизм привлекал Бабеля своей интимностью, непринужденностью, уютностью.

— Импрессионизм, — сказал он однажды, беседуя о Ренуаре, — это что-то такое успокоительно-пестренькое!

Эти слова меня удивили неожиданной правдивостью определения, даже с технической стороны. И не только по отношению к Ренуару: посмотрим на холсты Клода Моне, Дега, Писсарро, Сислея, Берты Моризо или их последователей — Сёра, Синьяка, Вюйара, Боннара, до нашего Пуни включительно.

Выдержки из текста, посвященного Бабелю в Советской энциклопедии: «Бабель, Исаак Эммануилович (р. 1894), сын одесского торговца. Первые рассказы Б. появились в 1916, но расцвет его литературной деятельности падает на 1923–1924. Творчество Б. очень невелико по объему, основной жанр его — новеллы: „Одесские рассказы“ (сюда же относятся киносценарий „Беня Крик“ и пьеса „Закат“), сб. „Конармия“ — впечатления от похода, проделанного Бабелем в 1920 г. с армией Буденного, и автобиографические рассказы („История моей голубятни“ и др.). Выходец из еврейской мелкой буржуазии, придавленной царским режимом, Б. в своем творчестве дал своеобразный вариант мелкобуржуазного восприятия революции. Эстет с повышенным интересом ко всем красочным проявлениям человеческой личности, склонный к абстрактному интеллигентскому гуманизму и романтизму, влачащий через всю жизнь и творчество мучительное ощущение своей интеллигентской слабости, Б., преклоняясь перед революционной героикой, видит в революции все же гл. обр. стихию и принимает ее не без страха. В его

изображениях конноармейцев-буденновцев, как и одесских налетчиков, восхищение и ужас перед силой и стихийной удалью подернуты скептической иронией интеллигента, что создает оригинальную смесь героики с юмором…

Классовая действительность разбивает романтические настроения; отсюда — недоумение Б. перед пролетарской революцией и скептицизм. Основной смысл революции и ее движущие силы ему неясны…

Стремясь соблюсти некоторое расстояние между собой и тягостной действительностью, грозящей растоптать его личность, Б. отходит и от общественности, идет по пути индивидуализма… Однако было бы глубокой несправедливостью к писателю и одновременно искажением фактов представлять произведения Б. пародией на действительность…»[97]

Так писалось в самом начале тридцатых годов.

Несколько раньше, в 1925 году, довольно популярный тогда литературный критик Г.Лелевич писал в своей книге «На литературном посту»: «Никто не передал еще так в художественной литературе буденновцев и их героизм, с их инстинктивной революционностью, с их бесшабашным, партизанским, казацким духом. Ни малейшей идеализации! Напротив, сплошь и рядом — тонкая усмешка, и в то же время впечатление огромной революционной мощи. Чего стоит, например, рассказ „Соль“, этот безусловный шедевр… Как бы там ни было, фрагменты из книги „Конармия“ останутся навсегда ярким образцом действительности, а не мнимой революционной литературой».

«Следует, однако, оговориться, — писал там же Г.Лелевич, — что пока еще рано признать Бабеля пролетарским писателем».

Что же касается самого Буденного, командира Первой Конной, то он придерживался гораздо более определенного мнения о «Конармии» Бабеля и даже опубликовал в журнале «Октябрь» двухстраничную статью, где, обрушиваясь на Бабеля, с гневом объявлял, что даже название книги — «Конармия» — есть название спекулятивное и что вся эта книга — не что иное, как «небылица, грязь, ложь, вонюче-бабье-бабелевские пикантности».

Мнения, как полагается, расходятся. Лично я перечитал «Конармию» (и «Историю моей голубятни») по крайней мере раза три, как и «Голый год» Пильняка.

Среди множества писем Бабеля, сохранившихся у меня, я приведу здесь (в хронологическом порядке) лишь немногие из них, так как часто они служили только назначению места, дня и часа наших свиданий.

Пример:

«*31-12-27*

Дорогой Юрий Павлович. Итак — мы с Членовым[98] у Вас сегодня. Прилагаем ассигнации.

Ваш И.Бабель».

Или:

«*20-1-28*

Дорогие соотечественники,

В понедельник я у Вас буду, в воскресенье тоже постараюсь прийти. Напоминаю о том, что завтра в 6 ч. вечера к нам придут некоторые советские граждане. Если сможете урвать часок — приходите.

Ваш И.Бабель».

Дальше:

«*1-3-28*

Дорогая чета. Как Вам известно, я хворал. Теперь оправляюсь. Только на роже остались следы лихорадки — гнуснейшего вида прыщи. В воскресенье припаду к Вашим стопам.

Получил от актеров телеграмму о том, что генеральная репетиция прошла с успехом[99]. Телеграмма составлена в бурных выражениях — но я не доверяю и хорошо делаю.

Ваш И.Бабель».

«*2-6-28*

Дорогой Юрий Павлович. Мы с Евг. Борис. завтра утром хотим уехать в Бретань на 3–4 дня, подыскать себе домишко на лето. Сосинский[100] может за это время достать для нас очень хороший Ситроен за цену 250 фр. за три дня, 300 фр. за четыре дня. Он и сам поедет с нами. Комбинация заманчивая и недорогая. Не желаете ли присоединиться к нам? Сосинский зайдет ко мне сегодня за ответом в 7 ч. вечера. Если хотите, приходите и Вы. Я твердо решил ехать. Ничего дешевле не придумаешь. Да и с Сосинским ехать удобно — если поломка какая приключится, он починит. Итак, жду Вас. Пламенный, нежнейший привет Валентине Ивановне.

Ваш И.Бабель».

«*Париж, 28-6-28*

Дорогой Юрий Павлович. Целую неделю ждал от Вас письма. Отчаявшись получить его, я принял приглашение одного замечательного француза приехать к нему погостить. Выезжаю туда (в Нарбонн — чудесное, говорят, место) завтра, пробуду там дня четыре, а потом, друг мой, надо ехать к маме в Брюссель. В Брюсселе я тоже пробуду недолго, и тогда бы можно дернуть к морю. Но Вы-то как долго останетесь в Saint Marc? Как Вам там живется? Работаете ли? Напишите мне, не откладывая, для того, чтобы я мог сообразить — застану ли я Вас еще в Saint Marc после

поездки моей в Брюссель. Черт Вас дернул так долго молчать. Вместо Нарбонн я поехал бы к Вам!.. Но теперь отказаться нельзя, за мной пришлют автомобиль и пр.

В Париже жара и лето в цвету. Душа просит моря и солнца, но такое время настало для нас, что душу что ни день надо осаживать. Будьте веселы и безмятежны. Е.Б. кланяется от бела лица до сырой земли.

Ваш И.Бабель».

Однако в Бельгии Бабелю пришлось пробыть значительно дольше, чем он предполагал: с 4 июля до 25 августа. Из Брюсселя он и «дернул к морю», но только не ко мне в Saint Marc, а к Северному морю, откуда я и получил следующее письмо:

«*14-7-28*

St-Idesbald, Belgique

Дорогие собратья. Обосновались всем семейством на берегу Северного моря в un petit trou, pas trop cher[101], в 25 км от Остенде. Погода все время самая что ни на есть несоответствующая — холодище и ветрило, свистящий ветер, как в пьесах Ибсена, — но теперь стало подходящее, чего и Вам желаем. Пробудем в этой ублюдочной стране до 25/8, после какового срока надеемся прижать к нашим сердцам Ваши… как бы сказать, груди…

И.Бабель.

Да, это Вам не тропики! Привет.

Е.Бабель».

Прижаться нам друг к другу удалось, однако, несколько позже, так как в день возвращения Бабеля в Париж я находился в больнице. Через тридцать шесть лет после этого я прочел в воспоминаниях о Бабеле, написанных нашим общим другом Львом Никулиным («Годы нашей жизни», журнал «Москва», 1964, № 7), письмо, полученное им из Парижа от Бабеля и датированное 30-8-1928 года, письмо, которым я был очень тронут. Бабель писал: «…Из новостей — вот Анненков тяжко захворал, у него в нутре образовалась туберкулезная опухоль страшной силы и размеров. Позавчера ему сделали операцию в клинике, где работал когда-то Дуайен[102]. Мы очень боялись за его жизнь, но операция прошла как будто благополучно. Доктора обещают, что Ю.П. выздоровеет. Бедный Анненков, ему пришлось очень худо. Пошлите ему в утешение какую-нибудь писульку».

Когда через несколько дней меня перевезли из клиники ко мне домой на улицу Буало, произошло мое «прижатие» с Бабелем. Но еще через неделю я должен был уехать на долгий срок (отдых) к Средиземному морю, где меня догнала очень милая «писулька» Никулина.

В том же письме к Никулину Бабель говорил также о своей новой поездке в СССР: «В Россию поеду в октябре. Где буду жить, не знаю, выберу место поглуше и подешевле. Знаю только, что в Москве жить не буду. Мне там (в Москве) совершенно делать нечего… Я сейчас доживаю здесь последние дни и целый день шатаюсь по Парижу — только теперь я в этом городе что-то раскусил…»

Когда я вернулся с юга в Париж, Бабель был уже в Советском Союзе. Вот две открытки, присланные им оттуда:

«*Киев 28-10-28*

Милые друзья мои. ОЧЕННО превосходно живу в Киеве. Правда, квартира, отведенная мне, лишена всяких удобств, и другой, более требовательный человек — роптал бы, но бодрого состояния моего духа никому, даже Буденному, поколебать не удастся. Пишу эту цидульку для того, чтобы сказать Вам, что я с благодарным счастливым чувством вспоминаю наши посиделки. Скоро напишу подробнее.

Ваш И.Бабель

Адрес: Киев, Главн. Почтамт, до востреб.».

«*23-3-29*

Из курной избенки на окраине Киева — меня понесло в Ростов, оттуда в Кисловодск. Что дальше со мной будет — не знаю, пустился во все тяжкие. Пойду сегодня в духан, съем шашлык и выпью красного вина за Ваше здоровье.

Будьте веселы, здоровы, благополучны.

Любящий Вас И.Б.».

В начале 1931 года Бабель снова во Франции, в одном из отдаленных парижских предместий. Оттуда — письмо:

«*26-3-31*

Дорогие и непоколебимые члены родных профсоюзов. Приехал на два дня в город и не успел зайти ни к Вам, ни в полпредство… Я думаю, что никакого бесчестья не будет, если Ю.П. (неизвестно почему сидящий в Париже, в то время как в России идет стройка и люди, бодрясь, лазают по лесам) позвонит. Я приеду дня через три и припаду к Вам — очень приятно видеть Ваши лица, озаренные жаждой строительства и вообще неопределенной какой-то жаждой!..

И.Б.».

Вскоре Бабель приехал опять в Париж, но с середины 1932 года в наших встречах произошел довольно долгий перерыв.

Неожиданная записка Бабеля:

«*14-10-32*

Дорогие соотечественники. Я исчез, п.ч. у меня множество забот. Приходите к нам, пожалуйста, в воскресение часов в девять

вечера. Очень будем Вас ждать.

Ваш И.Бабель».

Наши встречи вновь стали еженедельными или еще более частыми. Впрочем, случались и небольшие перерывы. В настроениях Бабеля за истекшие месяцы произошли значительные перемены. Правда, он продолжал говорить балагурным языком, но темы бесед стали другими. Последнее пребывание в Советском Союзе и все возраставшее там подчинение творчества требованиям и инструкциям власти окончательно разочаровали Бабеля. Писательство в рамках «казенной советской идеологии» становилось для него все более нестерпимым, а как жить без этого — он не знал.

В письме от 11-11-32 Бабель признался мне: «Mon tres cher ami[103]. По глупости моей я живу худо. Меня терзают нудными приемами, требованиями выступать и сочинять дурацкие статьи. Сего числа я рассвирепел и решил в ближайшие два дня стать свободным гражданином. Пишу об этом потому, что очень хочу Вас видеть и никак не могу дорваться до хороших людей. В понедельник уговоримся о том, когда нам встретиться.

Ваш И.Бабель».

Мы встретились. Разговор был исключительно на тему: как быть?

— У меня — семья: жена, дочь, — говорил Бабель, — я люблю их и должен кормить их. Но я не хочу ни в каком случае, чтобы они вернулись в советчину. Они должны жить здесь на свободе. А я? Остаться тоже здесь и стать шофером такси, как героический Гайто Газданов? Но ведь у него нет детей! Возвращаться в нашу пролетарскую революцию? Революция! Ищи-свищи ее! Пролетариат? Пролетариат пролетел, как дырявая пролетка, поломав колеса! И остался без колес. Теперь, братец, напирают Центральные Комитеты, которые будут почище: им колеса не нужны, у них колеса заменены пулеметами! Все остальное ясно и не требует комментариев, как говорится в хорошем обществе… Стать таксистом я, может быть, и не стану, хотя экзамен на право управлять машиной я, как вам известно, уже давным-давно выдержал[104]. Здешний таксист гораздо свободнее, чем советский ректор университета… Шофером или нет, но свободным гражданином я стану…

Письмо от 18-1-33 года:

«Дорогой Ю.П. Очень сожалею, что не застали меня. Давайте условимся так — sauf contre-ordre[105]: я приду в понедельник часов в 4–5. Если захотите — сделаем balade[106].

В.И. огромный поклон.

Ваш И.Б.».

«Balade» мы совершили в моей машине и, конечно, наткнулись на ярмарочные палатки, карусели, качели и пр.; стреляли из ружей, смотрели в бродячем цирке полуголых акробаток, слушали диски Мистангетт и Мориса Шевалье…

— Balade должна продолжаться! — твердо заявил Бабель. — Крышка! Одной Франции мне уже недостаточно, а других стран я еще толком не знаю. Пора!

Письмо от 11-3-33:

«Дорогой Ю.П.

На улице стоит проклятый мороз и не дает работать, сплю плохо, а работать надо не только для души, но и для заработка, который, как известно, на чужой стороне дается трудно. Я надеюсь, что через несколько дней плохая моя жизнь кончится и мы ознаменуем с Вами начало новой, хорошей. Как только сие случится — прибегу к Вам, надо думать, в середине будущей недели. В.И. кланяюсь*несчетно раз*.

Ваш И.Б.».

В середине следующей недели Бабель действительно забежал ко мне, но его хорошая жизнь еще не началась, что тем не менее не помешало нам хорошо пообедать в маленьком ресторанчике, поспорить о литературе и даже сходить в кинематограф. «Хорошая» жизнь пришла месяца через полтора, и я получил от Бабеля записку из Рима (20-5-33):

«Дорогой Юрий Павлович,

От Рима у меня головокружение. Ну и город… Кланяюсь.

Ваш И.Б.».

Италия, конечно, чудо. И далеко не только один Рим. За Римом последовали другие чудеса: Сиена, Флоренция. Но хорошая жизнь, как писал Бабель, «на чужой стороне дается трудно». Истощив свои карманы, Бабель довольно скоро вернулся в Париж. Был август. Я жил тогда в Бретани, куда Бабель написал мне:

«*24-7-1933*

Дорогой, mon tres cher, Ю.П.

Странный вызов из Москвы. Еду в самых драматических обстоятельствах, без денег, в долгах. Возможно, что до отъезда не придется увидеться. Невыразимо жалею об этом.

Живите без меня хорошо. Не забывайте без меня Евгении Борисовны.

Целую Вас. Рад, что еду в Москву. Все остальное горько и смутно.

Напишу по приезде.

Всем сердцем любящий Вас И.Б.».

Это пребывание Бабеля в Париже и вообще за границей

оказалось последним, как и приведенное выше письмо ко мне: я больше никогда не получил от него ни одной строчки.

11 мая 1939 года Исаак Бабель был арестован в Москве. В 1940 году он был осужден (за какие грехи?) сталинским военным судом и кончил свои дни в концентрационном лагере 17 марта 1941 года. Существует, впрочем, другая, еще более драматическая версия его кончины: Бабель был расстрелян в Москве, в застенках Лефортовской тюрьмы[107].

После смерти Сталина, в 1954 году, Бабель был *частично* реабилитирован. У меня имеется фотокопия этого постановления:

Военная Коллегия
Верховного Суда Союза ССР
23 декабря 1954 г.
№ 4В—011441/54
Москва, ул. Воровского, д. 13

Дело об обвинении Бабеля Исаака Эммануиловича пересмотрено Военной Коллегией Верховного Суда СССР 18 декабря 1954 года.

Приговор Военной Коллегии от 26 января 1940 года в отношении Бабеля И.Э. по вновь открывшимся обстоятельствам отменен и дело о нем за отсутствием состава преступления прекращено.

Председатель Военной Коллегии
Верховного Суда СССР
генерал-лейтенант юстиции
А.Чепцов
Гербов. печать
Военной Коллегии
Верхсуда СССР

В 1960 (или в 1961) году «осуждение» Бабеля было вновь рассмотрено военным (на этот раз хрущевским) судом, признано недействительным и окончательно аннулировано. Произведения Бабеля снова разрешены к печати.

Упомянутые выше воспоминания о Бабеле, написанные двадцать три года спустя после его гибели, Лев Никулин заканчивает такими словами: «В этом году в июле Бабелю исполнилось бы семьдесят лет. И если бы я не написал посвященных ему страниц, меня бы томило сознание невыполненного долга».

Я вполне понимаю Никулина.

Михаил Зощенко

Михаил Зощенко

Однажды, в одну из наших парижских бесед на литературные темы, я спросил Бабеля, кого из современных советских писателей он считает наиболее интересным. Бабель вдруг расхохотался и произнес:

— Зощенку.

Затем совершенно серьезно и даже с оттенком раскаяния добавил:

— Я совсем не потому засмеялся, что назвал имя Зощенки, а потому, что в моей памяти сразу всплыли некоторые вещицы Зощенки: это они вызвали мой смех…

Мне чрезвычайно приятно вернуться сейчас на несколько минут в те годы (1919–1924), когда я встречался с Зощенкой, юным, талантливым, своеобразным и мужественным писателем.

Наши встречи происходили больше всего в петербургском Доме искусств — центре литературной и художественной жизни нашей бывшей столицы. Впрочем, было бы неправильным сказать, что мы там «встречались»: мы проводили там время. Мы часто приходили туда в два часа пополудни и уходили в два часа пополуночи. Художники появлялись в Доме искусств гораздо реже. Я, Николай Радлов, Мстислав Добужинский, Владимир Лебедев и Казимир Малевич были, пожалуй, исключениями. Но писательская «семья» была в те годы действительно семьей. Я этого никогда не наблюдал до революции и не видел за границей. Собрания, собрания, собрания. То здесь, то там. Каждый день — где-нибудь все вместе. Доклады, конференции, прения, чтения; смех, ругань, снова смех, споры, иногда отчаянные споры, о Сервантесе, о сыпняке, о Достоевском, о холере, о жареных цыплятах… да, да: о жареных цыплятах. Я помню, как Зощенко сказал однажды, что жареные цыплята научились, по-видимому, здорово летать, так что их теперь нигде не поймаешь. Меньше всего говорили на политические темы, несмотря на переживаемый «исторический момент». Помню также, как Зощенко произнес чуть ли не целую речь о значении в нашей жизни женских чулок, даже шерстяных и заштопанных, а также подвязок, и попросил одну из студисток Дома искусств доказать это на примере, «приподняв юбчонку доверху». Молоденькая студистка засмеялась и убежала из комнаты. Замятин потребовал, чтобы Зощенко немедленно привел бы снова студистку и при всех извинился бы перед ней. Зощенко выбежал в коридор и, вернувшись со студисткой, торжественно встал перед ней на колени, скользнув рукой по ее чулку…

Активный член молодой писательской группы «Серапионовы братья», основанной, как он говорил, их «путеводителем», Евгением Замятиным, Зощенко, скромный и даже застенчивый (несмотря на редкие вспышки, вроде только что здесь рассказанной мною), невысокого роста, никогда не расставававшийся с живописной табакеркой времен Екатерины Великой, сразу же выделился из этой группы своим редким и едким литературным остроумием и очень быстро привлек к себе

внимание читателей. Независимо от этого Зощенко пользовался большим успехом среди женщин и был всегда окружен молодыми девушками интеллигентской среды. Смущенно Зощенко говорил, что им, вероятно, больше всего нравится его табакерка. Опрятно одетый, коротко подстриженный и всегда чисто выбритый, Зощенко никак не походил на представителя писательской богемы, и его можно было скорее принять за молодого служащего в каком-нибудь административном ведомстве.

Тихий, малоразговорчивый, Зощенко был полон внутренних противоречий. Если произведения Зощенки непременно вызывали в читателе смех, то самого Зощенку это весьма удивляло. Как-то раз в разговоре со мной он признался, что этот читательский смех его глубоко огорчает, так как в его вещах за словесным формальным юмором скрывается трагическая сущность сегодняшней советской действительности. Больше того: он говорил, что в его передаче *помимо его воли* именно трагическая или по меньшей мере печальная сторона жизни становится комической и вызывает смех вместо слез, ужаса или отвращения.

Зощенко писал, что в его рассказах «нет ни капли выдумки. Здесь, — продолжал он, — все — голая правда. Я решительно ничего не добавил от себя. Письма рабочих корреспондентов, официозные документы и газетные заметки послужили мне материалом. Мне кажется, что именно сейчас существует много людей, которые довольно презрительно относятся к выдумке и писательской фантазии. Им хочется увидеть настоящую, подлинную жизнь, а не ту, которую подают с гарниром писатели».

И Зощенко утверждал, что в его рассказах «нет писателя» и «нет писательской беллетристики».

Евгений Замятин, «путеводитель», относился к Зощенке с большим доверием. Уже в 1929 году, говоря о «Серапионовых братьях», Замятин писал: «Родившаяся от петербургского Дома искусств группа Серапионовых братьев сперва была встречена с колокольным звоном. Но теперь лавровейшие статьи о них сменились чуть что не статьями уголовного кодекса: по новейшим данным оказывается, что у этих писателей — ломаного гроша за душой нет, что они — волки в овечьей шкуре и у них — неприятие революции. „Серапионовы братья“ — не Моцарты, конечно, но Сальери есть и у них, и все это, разумеется, чистейший сальеризм: писателей, враждебных революции, в России сейчас нет — их выдумали, чтобы не было очень скучно. А поводом послужило то, что эти писатели не считают революцию чахоточной барышней, которую нужно оберегать от малейшего сквозняка.

Впрочем, „Серапионовы братья“ — вовсе не братья: отцы у

них разные, и это никакая не школа и даже не направление: какое же направление, когда одни правят на восток, а другие на запад? Это просто встреча в вагоне случайных попутчиков: от литературных традиций вместе им ехать до первой узловой станции…

Николай Никитин

Зощенко — за одним столом с Никитиным и Всеволодом

Ивановым: они объедаются одним и тем же — узорчатыми, хитро расписанными пряниками из слов. Но никакого кувырканья, как у Никитина, никакой прожорливой неразборчивости, как у Всеволода Иванова, у Зощенко нет. Из всей петербургской литературной молодежи — Зощенко один владеет безошибочно народным говором и формой сказа (так же, как из москвичей — Леонов)… Такое — сразу точное и законченное — мастерство всегда заставляет бояться, что автор нашел для себя свой un petit verre[108]. Но превосходные, еще не печатавшиеся литературные пародии Зощенки и его небольшая повесть „Аполлон и Тамара“, построенная на острой грани между сентиментальностью и пародией на сентиментальность, дают основание думать, что диапазон автора может быть шире сказа…»

Надежды Замятина полностью оправдались, и слава Зощенки разрасталась с каждым днем. Но, вполне заслуженно разрастаясь, она все определеннее выдвигала в его творчестве на первый план элементы сатиры и юмора. Для меня Зощенко как писатель является своего рода новым первичным Чеховым: Чехонте. Несмотря на разницу в эпохах, родство Зощенки с Чехонте мне кажется очевидным.

Особенно требовательный к себе, Зощенко должен был в конце концов примириться с таким пониманием своего творчества, и в 1927 году (когда я уже жил за границей) он написал статью «О себе, о критиках и о своей работе» в несколько компромиссной форме.

«Относительно моей литературной работы, — говорил он, — сейчас среди критиков происходит некоторое замешательство.

Критики не знают, куда, собственно, меня причалить — к высокой литературе или к литературе мелкой, недостойной, быть может, просвещенного внимания критики.

А так как большая часть моих вещей сделана в неуважаемой форме — журнального фельетона и коротенького рассказа, то и судьба моя обычно предрешена.

Обо мне критики обычно говорили как о юмористе, о писателе, который смешит и который ради самого смеха согласен сделать черт знает что из родного русского языка.

Это, конечно, не так.

Если я искажаю иногда язык, то условно, поскольку мне хочется передать нужный мне тип, тип, который почти что не фигурировал раньше в русской литературе.

А относительно мелкой литературы я не протестую. Еще неизвестно, что значит сейчас мелкая литература.

Вот, в литературе существует так называемый социальный заказ. Предполагаю, что заказ этот в настоящее время сделан

неверно.

Есть мнение, что сейчас заказан красный Лев Толстой.

Видимо, заказ этот сделан каким-нибудь неосторожным издательством. Ибо вся жизнь, общественность и все окружение, в котором живет сейчас писатель, — заказывают, конечно же, не красного Льва Толстого. И если говорить о заказе, то заказана вещь в той неуважаемой, мелкой форме, с которой, по крайней мере раньше, связывались самые плохие литературные традиции.

Я взял подряд на этот заказ.

Я предполагаю, что не ошибся.

В высокую литературу я не собираюсь лезть. В высокой литературе и так достаточно писателей.

Но когда критики, а это бывает часто, делят мою работу на две части: вот, дескать, мои повести — это действительно высокая литература, а вот эти мелкие рассказики — журнальная юмористика, сатирикон, собачья ерунда, — это не верно.

И повести и мелкие рассказы я пишу одной и той же рукой. У меня нет такого тонкого подраспределения: вот, дескать, сейчас я напишу собачью ерунду, а вот повесть для потомства.

Правда, по внешней форме повесть моя ближе подходит к образам так называемой высокой литературы. В ней, я бы сказал, больше литературных традиций, чем в моем юмористическом рассказе. Но качественность их, лично для меня, одинакова.

А дело в том, что в повестях („Сентиментальные повести“) я беру человека исключительно интеллигентного. В мелких же рассказах я пишу о человеке более простом. И само задание, сама тема и типы диктуют мне форму.

Вот отчего так, казалось бы, резко делится моя работа на две части.

Но критика обманута внешними признаками.

А беда вся в том, что последние два года, в силу некоторой усталости, отчаянной хандры и еженедельной обязательной работы, я ухитрился написать много плохих мелких вещей, которые на самом деле не поднимаются выше обычного журнального рассказа. Это еще больше сбивает критиков, которые с большой охотой и чтоб впредь не возиться со мной загоняют меня чуть ли не в репортеры.

Но я опять-таки не протестую.

Я только хочу сделать одно признание. Может быть, оно покажется странным и неожиданным. Дело в том, что я — пролетарский писатель. Вернее, я пародирую своими вещами того воображаемого, не подлинного пролетарского писателя, который существовал бы в теперешних условиях жизни и в теперешней среде. Конечно, такого писателя не может существовать, по

крайней мере, сейчас. А когда будет существовать, то его общественность, его среда значительно повысится во всех отношениях.

Я только пародирую. Я временно заменяю пролетарского писателя. Оттого темы моих рассказов проникнуты наивной философией, которая как раз по плечу моим читателям.

В больших вещах я опять-таки пародирую неуклюжий, громоздкий (карамзинский) стиль современного красного Льва Толстого или Рабиндраната Тагора и сентиментальную тему, которая сейчас характерна. Я пародирую теперешнего интеллигентского писателя, которого, может быть, и нет сейчас, но который должен бы существовать, если бы он точно выполнял социальный заказ не издательства, а той среды и той общественности, которая сейчас выдвинута на первый план…

Еще я хотел сказать об языке. Мне просто трудно читать сейчас книги большинства современных писателей. Их язык для меня — почти карамзиновский. Их фразы — карамзиновские периоды.

Может быть, какому-нибудь современнику Пушкина так же трудно было читать Карамзина, как сейчас мне читать современного писателя старой литературной школы.

Может быть, единственный человек в русской литературе, который понял это, — Виктор Шкловский. Он укоротил фразу. Он *ввел воздух* в свои статьи. Стало удобно и легко читать.

Я сделал то же самое.

Я пишу очень сжато. Фраза у меня короткая. *Доступная бедным.*

Может быть, поэтому у меня много читателей».

Эта статья Зощенки весьма показательна. И именно потому, что Зощенко является подлинным *пролетарским* писателем, а не *чиновником* антипролетарской коммунистической партии, народившей новое богатое мещанство, — именно поэтому Зощенке становилось все труднее и труднее работать. В сороковых годах он подвергся неизбежной в таких случаях участи: он был исключен из Союза писателей СССР, и его произведения были запрещены к печати. В советском понимании свободы подобные случаи, как здесь уже говорилось, мотивируются чрезвычайно просто: «Постановлением ЦК ВКП(б) от 14-8-1946 года о журналах „Звезда“ и „Ленинград“» были подвергнуты критике рассказ Зощенки «Приключения обезьяны» (1946) и повесть «Перед восходом солнца» (1943).

Только и всего. Ничего больше в Советской энциклопедии по этому поводу не сообщается. Но я буду более подробен и приведу здесь некоторые выдержки из этого «Постановления ЦК ВКП(б)»

от 14 августа 1946 года, касающиеся М.Зощенки. Полный текст «Постановления» был, в частности, опубликован в журнале «Культура и жизнь», № 6 от 20 августа 1946 года и потом вошел в сборник «Советский театр и современность», изданный Всероссийским театральным обществом (Москва, 1947).

«ЦК ВКП(б) отмечает, — говорилось в „Постановлении“, — что издающиеся в Ленинграде литературно-художественные журналы „Звезда“ и „Ленинград“ ведутся совершенно неудовлетворительно… Грубой ошибкой „Звезды“ является предоставление литературной трибуны писателю Зощенко, произведения которого чужды советской литературе. Редакции „Звезды“ известно, что Зощенко давно специализировался на писании пустых, бессодержательных и пошлых вещей, на проповеди гнилой безыдейности, пошлости и аполитичности, рассчитанных на то, чтобы дезориентировать нашу молодежь и отравить ее сознание. Последний из опубликованных рассказов Зощенко „Приключения обезьяны“ („Звезда“, № 5–6 за 1946 г.) представляет пошлый пасквиль на советский быт и на советских людей. Зощенко изображает советские порядки и советских людей в уродливо-карикатурной форме, клеветнически представляя советских людей примитивными, малокультурными, глупыми, с обывательскими вкусами и нравами. Злостно хулиганское изображение Зощенко нашей действительности сопровождается антисоветскими выпадами.

Предоставление страниц „Звезды“ таким пошлякам и подонкам литературы, как Зощенко, тем более недопустимо, что редакции „Звезды“ хорошо известна физиономия Зощенко и недостойное поведение его во время войны, когда Зощенко, ничем не помогая советскому народу в его борьбе против немецких захватчиков, написал такую омерзительную вещь, как „Перед восходом солнца“, оценка которой, как и оценка всего литературного „творчества“ Зощенко, была дана на страницах журнала „Большевик“…

Предоставление Зощенко активной роли в журнале, несомненно, внесло элементы идейного разброда и дезорганизации в среду ленинградских писателей. В журнале стали появляться произведения, культивирующие не свойственный советским людям дух низкопоклонства перед современной буржуазной культурой Запада. Стали публиковаться произведения, проникнутые тоской, пессимизмом и разочарованием в жизни (стихи Садофьева и Комиссаровой). Помещая эти произведения, редакция усугубила свои ошибки и еще более принизила идейный уровень журнала…

ЦК отмечает, что особенно плохо ведется журнал

„Ленинград“, который постоянно предоставлял свои страницы для пошлых и клеветнических выступлений Зощенко…

Всякая проповедь безыдейности, аполитичности, *искусства для искусства* чужда советской литературе, вредна для интересов советского народа и государства и не должна иметь места в наших журналах…

Ленинградский горком ВКП(б) проглядел крупнейшие ошибки журналов, устранился от руководства журналами и предоставил возможность чуждым советской литературе людям, вроде Зощенко, занять руководящее положение в журналах. Более того, зная отношение партии к Зощенко и его творчеству, Ленинградский горком (т.т. Капустин и Широков), не имея на то права, утвердил решением горкома от 26.6 с.г. новый состав редколлегии журнала „Звезда“, в которую был введен и Зощенко… „Ленинградская правда“ допустила ошибку, поместив подозрительную хвалебную рецензию Юрия Германа о творчестве Зощенко в номере от 6 июля с. г…

ЦК ВКП(б) постановляет:

1. Обязать редакцию журнала „Звезда“, Правление Союза советских писателей и Управление пропаганды ЦК ВКП(б) принять меры к безусловному устранению указанных в настоящем постановлении ошибок и недостатков журнала, выправить линию журнала и обеспечить высокий идейный и художественный уровень журнала, прекратив доступ в журнал произведений Зощенко…

2. Прекратить издание журнала „Ленинград“»[109].

Вслед за опубликованием этого (как говорилось в советской печати — «исторического») «Постановления ЦК ВКП(б)» выступил с такими же обвинениями товарищ Андрей Жданов, насадитель «социалистического реализма». Доклад Жданова был опубликован в журнале[110] «Культура и жизнь», в № 10, от 30 сентября 1946 года.

Жданов говорил: «Из постановления ЦК ясно, что наиболее грубой ошибкой журнала „Звезда“ является предоставление своих страниц для литературного „творчества“ Зощенко… Я думаю, что мне нет нужды цитировать здесь „произведение“ Зощенко „Приключения обезьяны“. Видимо, вы все его читали и знаете лучше, чем я. Смысл этого „произведения“ Зощенко заключается в том, что он изображает советских людей бездельниками и уродами, людьми глупыми и примитивными. Зощенко совершенно не интересует труд советских людей и их усилия и героизм, их высокие общественные и моральные качества. Эта тема всегда у него отсутствует. Зощенко, как мещанин и пошляк, избрал своей постоянной темой копание в самых низменных и

мелочных сторонах быта. Это копание в мелочах быта не случайно. Оно свойственно всем пошлым мещанским писателям, к которым относится и Зощенко. Об этом много говорил в свое время Горький. Вы помните, как Горький на съезде советских писателей в 1934 году клеймил, с позволения сказать, литераторов, которые дальше копоти на кухне и бани ничего не видят.

„Приключения обезьяны“ не есть для Зощенко нечто выходящее за рамки его обычных писаний. Это „произведение“ попало в поле зрения критики только лишь как наиболее яркое выражение всего того отрицательного, что есть в литературном творчестве Зощенко. Известно, что со времени возвращения в Ленинград из эвакуации Зощенко написал ряд вещей, которые характерны тем, что он не способен найти в жизни советских людей ни одного положительного явления, ни одного положительного типа. Как и в „Приключениях обезьяны“, Зощенко привык глумиться над советским бытом, советскими порядками, прикрывая это глумление маской пустопорожней развлекательности и никчемной юмористики.

Если вы внимательно вчитаетесь в рассказ „Приключения обезьяны“, то вы увидите, что Зощенко наделяет обезьяну ролью высшего судьи наших общественных порядков и заставляет читать нечто вроде морали советским людям. Обезьяна представлена как некое разумное начало, которой дано устанавливать оценки поведения людей. Изображение жизни советских людей, нарочито уродливое, карикатурное и пошлое, понадобилось Зощенко для того, чтобы вложить в уста обезьяны гаденькую, отравленную антисоветскую сентенцию насчет того, что в зоопарке жить лучше, чем на воле, и что в клетке легче дышится, чем среди советских людей.

Можно ли дойти до более низкой степени морального и политического падения, и как могут ленинградцы терпеть на страницах своих журналов подобное пакостничество и непотребство?.. Только подонки литературы могут создавать подобные „произведения“, и только люди слепые и аполитичные могут давать им ход.

Говорят, что рассказ Зощенко обошел ленинградские эстрады. Насколько должно было ослабнуть руководство идеологической работой в Ленинграде, чтобы подобные факты могли иметь место!

Зощенко с его омерзительной моралью удалось проникнуть на страницы большого ленинградского журнала и устроиться там со всеми удобствами. А ведь журнал „Звезда“ — орган, который должен воспитывать нашу молодежь. Но может ли справиться с

этой задачей журнал, который приютил у себя такого пошляка и несоветского писателя, как Зощенко?! Разве редакции „Звезды“ неизвестна физиономия Зощенко?!

Ведь совсем еще недавно, в начале 1944 года, в журнале „Большевик“ была подвергнута жестокой критике возмутительная повесть Зощенко „Перед восходом солнца“, написанная в разгар освободительной войны советского народа против немецких захватчиков. В этой повести Зощенко выворачивает наизнанку свою пошлую и низкую душонку, делая это с наслаждением, со смакованием, с желанием показать всем: смотрите, вот какой я хулиган.

Трудно подыскать в нашей литературе что-либо более отвратительное, чем та мораль, которую проповедует Зощенко в повести „Перед восходом солнца“, изображая людей и самого себя как гнусных похотливых зверей, у которых нет ни стыда, ни совести. И эту мораль он преподносит советским читателям в тот период, когда наш народ обливался кровью в неслыханно тяжелой войне, когда жизнь Советского государства висела на волоске, когда советский народ нес неисчислимые жертвы во имя победы над немцами. А Зощенко, окопавшись в Алма-Ата, в глубоком тылу, ничем не помог в то время советскому народу в его борьбе с немецкими захватчиками. Совершенно справедливо Зощенко был публично высечен в „Большевике“ как чуждый советской литературе пасквилист и пошляк. Он наплевал тогда на общественное мнение. И вот, не прошло еще двух лет, не просохли еще чернила, которыми была написана рецензия в „Большевике“, как тот же Зощенко триумфально въезжает в Ленинград и начинает свободно разгуливать по страницам ленинградских журналов. Его охотно печатает не только „Звезда“, но и журнал „Ленинград“. Ему охотно и с готовностью предоставляют театральные аудитории. Больше того, ему дают возможность занять руководящее положение в Ленинградском отделении Союза писателей и играть активную роль в литературных делах Ленинграда. На каком основании вы даете Зощенко разгуливать по садам и паркам ленинградской литературы? Почему партийный актив Ленинграда, его писательская организация допустили эти позорные факты?

Насквозь гнилая и растленная общественно-политическая и литературная физиономия Зощенко оформилась не в самое последнее время. Его современные „произведения“ вовсе не являются случайностью. Они являются лишь продолжением всего того литературного „наследства“ Зощенко, которое ведет начало с 20-х годов.

Кто такой Зощенко в прошлом? Он являлся одним из

организаторов литературной группы так называемых „Серапионовых братьев“. Какова была общественно-политическая физиономия Зощенко в период организации „Серапионовых братьев“? Позвольте обратиться к журналу „Литературные записки“ № 3 за 1922 год, в котором учредители этой группы излагали свое кредо. В числе прочих откровений там помещен „символ веры“ и Зощенко в статейке, которая называется „О себе и еще кое о чем“. Зощенко, никого и ничего не стесняясь, публично обнажается и совершенно откровенно высказывает свои политические, литературные „взгляды“. Послушайте, что он там говорил:

— Вообще писателем быть очень трудновато. Скажем, та же идеология… Требуется нынче от писателя идеология… Этакая, право, мне неприятность… Какая, скажите, может быть у меня точная идеология, если ни одна партия в целом меня не привлекает? С точки зрения людей партийных я беспринципный человек. Пусть. Сам же я про себя скажу: я не коммунист, не эсэр, не монархист, а просто русский и к тому же политически безнравственный… Честное слово даю — не знаю до сих пор, ну вот хоть, скажем, Гучков… В какой партии Гучков? А черт его знает, в какой он партии. Знаю: не большевик, но эсер он или кадет — не знаю и знать не хочу.

И т. д. и т. п.

Что вы скажете, товарищи, об этакой „идеологии“? Прошло 25 лет с тех пор, как Зощенко поместил эту свою „исповедь“. Изменился ли он с тех пор? Не заметно. За два с половиной десятка лет он не только ничему не научился и не только никак не изменился, а наоборот, с циничной откровенностью продолжает оставаться проповедником безыдейности и пошлости, беспринципным и бессовестным литературным хулиганом. Это означает, что Зощенко как тогда, так и теперь не нравятся советские порядки. Как тогда, так и теперь он чужд и враждебен советской литературе. Если при всем этом Зощенко в Ленинграде стал чуть ли не корифеем литературы, если его превозносят на ленинградском Парнасе, то остается только поражаться тому, до какой степени беспринципности, нетребовательности, невзыскательности и неразборчивости могли дойти люди, прокладывающие дорогу Зощенко и поющие ему славословия!..

Какой вывод следует из этого? Если Зощенко не нравятся советские порядки, что же прикажете: приспосабливаться к Зощенко? Не нам же перестраиваться во вкусах. Не нам же перестраивать наш быт и наш строй под Зощенко. Пусть он перестраивается, а не хочет перестраиваться — пусть убирается из советской литературы. В советской литературе не может быть

места гнилым, пустым, безыдейным и пошлым произведениям».

Это милое «выступление» товарища Жданова, само собой разумеется, вызвало у его слушателей «бурные аплодисменты», как сообщалось в отчете. Больше того. В отчете добавлено: «Все встают».

Приезжавший в Париж советский литературный деятель, присутствовавший на этом докладе и, конечно, тоже аплодировавший, рассказал мне, что в самом конце Жданов произнес буквально следующее:

— Пусть он (Зощенко) перестраивается, а если не хочет перестраиваться — пусть убирается из советской литературы ко всем чертям!

Но потом Жданов «приказал» эту прибавку из стенограммы вычеркнуть.

Михаил Зощенко умер в 1958 году.

Илья Репин

Говорить о Репине мне особенно приятно, потому что я был очень близок с ним, несмотря на разницу в возрасте. Мы были соседями в финляндской Куоккале, справедливо переименованной сейчас в Репино, где художник жил в своем имении «Пенаты», в которых каждую среду встречались десятки гостей, приезжавших из Петербурга: от седобородого Стасова в кулацкой поддевке — до Чуковского, Есенина, Маяковского, Крученых, Шкловского, Хлебникова, Кульбина, Пуни, Беленсона, Евреинова, Мейерхольда… Я даже сделал с Репина несколько портретных набросков, которые остались в Советском Союзе. Гуляя, Репин иногда заходил ко мне, тем более что мой дом находился как раз напротив мызы Лентула, где жил Максим Горький, с которым Репин дружил.

Для своей эпохи, для своего поколения Репин сыграл чрезвычайно важную, новаторскую роль в русском искусстве, отказавшись от условного академизма предыдущих лет и забросав свои картины мужественными, еще по тому времени невиданными мазками своей кисти. Репин всегда был и оставался передовым человеком и, может быть, поэтому отказался примириться с советским строем, несмотря на частые делегации, которые советская власть посылала к нему в Куоккалу (принадлежавшую еще Финляндии) со всевозможными предложениями.

Я говорю сейчас о Репине, живя в Париже. Репин тоже прожил в Париже более трех лет. «Париж, — писал Репин, — удивительно хорош, жизнь ключом бьет, везде новость, изобретение, эффект, бьющий в глаза и производящий впечатление, — этим он владеет, и как широко, смело, так же, как в картинах художников. Да, масса художников имеет громадное влияние на весь Париж и держит его высоко над прочими нациями и городами; все покоряется художественности Парижа!» Кто эти художники, о которых говорит Репин? 15 апреля 1874 года Репин присутствовал в Париже на вернисаже первой групповой выставки импрессионистов, в отеле Друо: Ренуара, Моне, Дега, Писсарро, Сислея, Берты Моризо, Гийомена… Но если всякие Герасимовы или Иогансоны утверждают, что импрессионистов нельзя считать мастерами, потому что якобы «ни одна их картина не закончена», и что «импрессионизм полностью отрицает значение композиции», являясь «продуктом растленной декадентской буржуазной культуры Запада», то сам Репин высказывал об импрессионистах совершенно противоположные мнения.

«Без Impression, то есть свежести и силы впечатления, — писал он, — не может быть и истинного художественного произведения. Их холсты (то есть холсты импрессионистов. — *Ю.А.*) своей свежестью оживили искусство».

И говоря о своем пребывании в Париже: «Работается здесь, как нигде. В самом деле, никогда еще не роилось у меня так много картин в голове; не успеваешь зачерчивать, не знаешь, над чем останавливаться — климат уж тут такой, все работают горячо и много».

И Репин признавался: «Я сделал портреты с Веры (дочь Репина) a la Manet», в манере импрессиониста Мане.

Когда видишь серию блестящих этюдов Репина к его картине «Парижские кафе» (1873) или, например, рисунок «Фокусник в Париже, на бульваре» (1874), перед глазами воскресает Эдгар Дега, но с еще большей непосредственностью, мимолетностью композиции, движений, поз и неожиданностью мазка и штриха, с их самостоятельной значительностью, то есть с теми самыми элементами и качествами, именно качествами, которые совершенно отсутствуют в произведениях «социалистического реализма» и которые злобно прозваны коммунистическими теоретиками искусства «формализмом». Да, не столько реально переданный сюжет, сколько форма как таковая, самостоятельное своеобразие мазка, мощного репинского мазка, придавали и придают силу его произведениям, лишенным всякой фотографической зализанности.

Действительный член Академии художеств СССР Тоидзе рассказывал на одной из ее сессий о том, как Репин в его присутствии писал в мастерской Академии натурщицу: «Репин сразу брал основной средний тон, телесный тон, и говорил: надо *телом* писать, а не красками, не пятнышками. Что это значит? — добавлял Репин. — Это значит найти краску, которая очень похожа на тело, на материал. В середине палитры была у Репина, продолжает Тоидзе, основная масса — средней густоты полутон; туда по необходимости он вмешивал с краев палитры то красные, то синие, то желтые и другие цвета. По сторонам — свет и тень, то есть светлые и темные краски».

Это, конечно, сплошной вздор. Я тоже много работал рядом с Репиным и, наблюдая за его работой, видел много его палитр: они были так же сумбурно красочны, как палитры всех других живописцев вообще. Если бы устроить исторический музей палитр, то такой музей оказался бы прототипом абстрактной, беспредметной живописи.

Репин писал не *телом*, а именно *красками*, формой и плотностью мазка и «пятнышек». Кроме того, большую роль в

живописи Репин придавал материальной фактуре картины. Он писал всегда на очень грубых холстах, полных всевозможных бугорков и рельефов. Этот холст со временем (но еще при жизни Репина) получил профессионально-торговое название: «репинский» холст. Под таким названием мы, молодые художники, покупали его в русских магазинах художественных принадлежностей. Появился даже и «полурепинский» холст: несколько более гладкий, спокойный.

Краски, красочные сочетания, играли в творчестве Репина первенствующую, доминирующую выразительную роль. Еще в 1874 году Репин писал Крамскому:

«Краски должны выражать наши мысли, колорит должен выражать нам настроение картины, ее душу; он должен расположить зрителя, как аккорд в музыке».

Это отнюдь не случайность, что знаменитая картина Репина «Иван Грозный и сын его Иван» целиком написана в кроваво-красных, багровых тонах. Именно эти кровавые тона придают трагическую, преступную атмосферу картине. Даже первоначальный этюд лица Ивана Грозного, для которого Репину позировал художник Мясоедов, был уже исполнен в кровавой гамме.

— Живописной, красочной темой моего холста была *кровь*, и если бы я написал этот холст, скажем, в зеленовато-голубых тонах, то я уверен, что, несмотря ни на какой реализм, он остался бы незамеченным, — сказал мне однажды Репин во время одной из прогулок по дюнам, на берегу Финского залива.

Репин, как и все подлинные живописцы всех стран и эпох, отрицал «предвзятость» темы, доминирующее значение темы. В его картинах доминировала живопись, они писались не по заданиям, но под вдохновением, полученным от свежего впечатления.

В 1893 году Репин писал с полной ясностью: «Буду держаться только искусства и только пластического искусства для искусства. Ибо, каюсь, для меня только оно и интересно — само по себе. Никакие благие намерения автора не остановят меня перед плохим холстом».

Действительный член Академии художеств СССР Ефанов, произведения которого я имел удовольствие видеть в советском павильоне на международной венецианской выставке 1956 года, договорился на заседании Академии художеств до следующего: «Наши студенты, — говорил он, — берут тему о великих людях нашей эпохи — Владимире Ильиче Ленине и Иосифе Виссарионовиче Сталине, а документального фотографического материала, чем пользоваться студенту, в институте нет. Вот,

например, дипломная работа В.Пименова интересно и хорошо решена в композиции и в цвете, но она слаба тем, что в свое время профессор, который вел выпускника, не подсказал, какой ему фотоматериал нужен. Чувствуется, что у студента фотодокумента не было, ему не с чего было делать. При институте совершенно необходимо создать хорошую фототеку».

Любопытно было бы спросить у академика Ефанова, по каким «фотодокументам» Репин написал Ивана Грозного, убившего своего сына, или Суриков — Меншикова в изгнании? С какого фотодокумента Джотто, Греко, Грюневальд или Рубенс «делали» свои «Распятья»? Их «фотодокументом» было их творческое воображение, которого, по-видимому, не хватает у мастеров «социалистического реализма».

Коммунисты узурпировали имя Репина, провозгласив его предвозвестником или даже основоположником несчастного «социалистического реализма», который в свободных странах непременно вызывает смех на выставках советского искусства. Они сделали это для того, чтобы опереться на чье-либо авторитетное имя, как Ленин опирался на Маркса и как теперешние коммунисты опираются на Ленина.

Репин умер тридцать лет тому назад и поэтому не успел опровергнуть возведенную на него клевету. Но достаточно повесить картины Репина рядом с картинами Иогансона, Герасимовых, Ефанова, Яблонской или какого-нибудь Пластова, чтобы ложь и бессмыслица подобного утверждения стали вполне очевидными. Я не сомневаюсь, впрочем, что многие молодые художники в Советском Союзе со мной вполне согласны и видят в Репине большого художника, а не чиновника на службе у коммунистической пропаганды, с которой он никогда не имел ни идеологических, ни практических связей.

Сколько раз я виделся с Репиным между 1904 и 1917 годами? Сколько раз я бывал у него на «средах»? Не упомнить. И кого только не встречал у него в этот день! Кроме художников и писателей — ученые, либеральные адвокаты и так называемые «общественные деятели» (довольно неопределенная профессия), министры, актеры, музыканты и никому не известные посетители. Помню, как в одну из «сред» появился в «Пенатах» очень застенчивый пожилой человек провинциального облика. Весь вечер и за обедом он не сводил с Репина восторженных глаз и не обменялся ни с кем ни одним словом. Прощаясь, Репин любезно спросил его:

— А кто вы, собственно, будете, если бы нам познакомиться?

Посетитель оглянулся на окружающих и смущенно произнес:

— Я — тоже из Чугуева.

Как известно, Репин был родом из Чугуева. Посетитель приехал взглянуть на прославленного земляка.

Обеды Репина были весьма любопытны. Его жена, Наталья Борисовна Нордман-Северова, была убежденной вегетарианкой, причем ее вегетарианство было продиктовано не медицинскими соображениями, а человечностью. Нордман-Северова называла (совершенно справедливо) испанские бои быков «государственным преступлением», а тореадоров (совершенно справедливо) — «извращенными палачами». Она не допускала мысли, чтобы «нормальные» люди могли есть свинью, курицу или теленка или жевать живую устрицу, и кормила Репина и посетителей его «сред» блюдами, приготовленными из сена. Одни в шутку называли репинские обеды «Сенным рынком», другие — «сеновалом». «Сено», очень искусно и разнообразно приготовленное, действительно «валило валом» на гостеприимные тарелки.

До и после обеда — беседы в мастерской Репина и в обширном саду или, вернее, в рощице имения. И конечно — зарисовки. Я не помню ни одной «среды», в которую Репин не набросал бы чей-нибудь портрет, а то и два, и три. Зарисовки были для Репина своего рода биологической потребностью: он не мог обойтись без них. В одну из «сред» 1915 года Репин сделал прекрасный набросок в натуральную величину с моей первой жены, Елены, танцовщицы, ученицы Айседоры Дункан. Художники, присутствовавшие на «средах», тоже не могли удержаться и тут же брали бумагу, уголь, карандаши… Мастерская Репина превращалась в рисовальный класс, наполненный художниками, зрителями и моделями…

Наиболее близким другом и соседом Репина был в куоккальскую эпоху Корней Чуковский, написавший о нем ряд воспоминаний. То, о чем я мог бы написать сам, я предпочитаю, из скромности, процитировать из воспоминаний Чуковского.

Говоря о своем альбоме «Чукоккала», в котором рисовали и писали все посещавшие Чуковского люди искусства, он рассказывал: «В моем альманахе появилась карикатура на Репина, причем „Чукоккала“ фигурирует здесь в виде огромного тома, между страницами которого зажат Илья Ефимович, даже не пытающийся вырваться из этого плена. Озаглавлена книга так: „Чукоккала. Собрание рисунков И.Репина за последние 100 лет“. Эту книгу на рисунке держу я. Н.Н.Евреинов, обладавший ловкостью жонглера, подбрасывает тут же, за чайным столом, опустошенную рюмку. Дело происходит у меня на стеклянной террасе. Сбоку в левом углу нарисован автор этого шаржа — Ю.П.Анненков, которого Репин знавал еще мальчиком. Как

отнесся Илья Ефимович к этой карикатуре, не помню, но ее дерзкая тема не задела его».

И в другом месте (строки, относящиеся к июлю 1914 года): «Репину исполнилось семьдесят лет, и он пришел ко мне на дачу с полудня, чтобы спрятаться от тех делегаций, которые, как он знал из газет, должны были явиться к нему с поздравлениями.

Незадолго до этого, в том же году, умерла в Швейцарии Наталья Борисовна Нордман, и Репин остался в Пенатах один. Чтобы избежать юбилейных торжеств, он запер свою мастерскую на ключ и в праздничном светло-сером костюме, с розой в петлице и с траурной лентой на шляпе поднялся по лестнице ко мне в мою комнату и попросил ради праздника почитать ему Пушкина. У меня в это время сидели режиссер Н.Н.Евреинов и художник Ю.Анненков. К обоим Репин относился сочувственно. Мы горячо поздравили его, и, выполняя высказанное им пожелание, я взял Пушкина, и начал читать. Репин присел к столу и тотчас принялся за рисование. Анненков, коренной обитатель Куоккалы, примостился у него за спиной и стал зарисовывать Репина (очень похоже, „Чукоккала“, стр. 34). Репину это понравилось: он всегда любил работать в компании с другими художниками (при мне он работал не раз то с Еленой Киселевой, то с Кустодиевым, то с Бродским, то с Паоло Трубецким).

Все время Илья Ефимович оставался спокоен, радостно тих и приветлив. Лишь одно обстоятельство смущало его: несколько раз мои дети бегали на разведку в Пенаты и всегда возвращались с известием, что никаких делегаций не прибыло. Это было странно, так как мы заранее знали, что и Академия художеств, и Академия наук, и множество других учреждений должны были прислать делегатов для чествования семидесятилетнего Репина.

Еще накануне в Пенаты стали с утра прибывать ворохи телеграмм. А в самый день торжеств — ни одной телеграммы, ни одного поздравления! Мы долго не знали, что думать. Но вечером пришла, запыхавшись, соседка по даче и тихо сказала:

— Война!

Все вскочили с мест, взволновались и заговорили, перебивая друг друга, о кайзере, о немцах, о Сербии, о Франце-Иосифе… Репинский праздник сразу оказался отодвинутым в прошлое. Репин нахмурился, вырвал из петлицы свою именинную розу и встал, чтобы сейчас же уйти».

Портретный набросок, сделанный мною с Ильи Репина в день его семидесятилетия, ставший днем объявления войны четырнадцатого года…

Семидесятилетие Репина, день объявления войны… Воспоминания (трагические), которыми я смущенно горжусь…

Я был еще подростком, когда в 1905 году Репин, увидав мой портретный набросок с писателя Евгения Чирикова (жившего на нашей даче), погладил меня по голове и сказал:

— Ты будешь крепким портретистом… если не собьешься с дороги.

Увы, с дороги я сбился. Что поделаешь: у каждого — свой путь.

Георгий Иванов

Ласково кружимся в мире загробном
На эмигрантском балу.

Г.Иванов

Георгий Иванов

Я помню Георгия Владимировича Иванова еще в то далекое время, когда он носил форму ученика кадетского корпуса — мундир с золотым галуном на красном воротнике. Улыбающийся юноша с грустными глазами и пухлым ртом, он был тогда уже поэтом, творчество которого привлекало к себе внимание петербургской литературной среды. Стихи Иванова появились

впервые в печати, когда ему было всего пятнадцать лет, в 1910 году, в журнале «Студия импрессионистов», издававшемся и редактировавшемся военным врачом Николаем Ивановичем Кульбиным, носившим также военный костюм с галунами, несмотря на свое прозвище «доктор от футуризма». Кроме того, в том же году стихи Иванова были напечатаны также в журнале «Аполлон», основанном Сергеем Маковским.

Знакомство Иванова с Кульбиным произошло при весьма забавных обстоятельствах. Без всякой надежды на положительный ответ Иванов послал Кульбину в редакцию «Студии импрессионистов» десять своих стихотворений. Но ответ пришел сразу же: «Дорогой друг. Присланное — шедевр. Пойдет в ближайшей книге. Приветствую и обнимаю».

И Кульбин пригласил Иванова заехать в редакцию.

«Казалось, чего бы лучше? — писал Иванов в своих воспоминаниях („Петербургские зимы“, изд. „Родник“, Париж, 1928). — К сожалению, здесь было маленькое НО».

Иванов не знал тогда, что Кульбин был в генеральском чине и тоже носил военную форму. Кульбин рисовался Иванову «господином вдохновенного вида, длинноволосым, бледным, задумчивым». Маленькое «но» заключалось в том, что у Иванова не было штатского костюма, а приход в редакцию в кадетской форме казался ему стеснительным: школьный возраст и военный мундир. Возраст «еще ничего, лета можно и прибавить… Но мундир…» — писал Иванов.

Чтобы встреча стала безопасной, он решил дождаться того дня, когда его старший брат уедет в деревню, нарядиться в его штатский костюм, подвернув слишком длинные штаны, и в таком виде отправиться в редакцию. Однажды, не пойдя в корпус, Иванов, сидя у окна в своей квартире, заметил на улице сухонького старичка в генеральской шинели с малиновыми отворотами, направлявшегося к подъезду ивановского дома. «Вдруг, — рассказывает Иванов, — брат, тот самый, на костюм которого я рассчитывал, вбежал в мою комнату с взволнованным видом.

— Вот, достукался — пришел доктор из корпуса проверять, болен ли ты…

С понятным смущением я вошел в гостиную. В гостиной сидел тот самый сухонький генерал, который переходил улицу.

— Зашел познакомиться, — сказал он, протягивая мне обе руки. — Я — Кульбин, редактор „Студии импрессионистов“».

Так произошел литературный дебют поэта Иванова. Ни кадетский мундир, ни юность не повредили.

— Напротив, — смеясь, сказал мне Николай Иванович

несколько лет спустя, — возраст мальчугана был самый подходящий, самый закономерный, а военная форма превращала Иванова в очаровательную куколку.

Впрочем, подлинный поэт всегда проявляет себя в очень юные годы. Разве Пушкин не печатал свои стихи уже в 1814 году, то есть в пятнадцатилетнем возрасте? Разве нам не знакомы стихи Лермонтова, написанные, когда ему было всего четырнадцать лет, в 1828 году? Александр Блок родился в 1880 году, и мы знаем его стихи, написанные им, когда он не достиг еще четырнадцати лет, в 1894 году (год рождения Георгия Иванова). Литературное появление Сергея Есенина тоже состоялось в пятнадцатилетнем возрасте… Таких примеров можно привести большое количество. Поэты, начавшие писать стихи в зрелом возрасте, оказывались чаще всего менее удачными.

Как стихотворец, юный Пушкин не был одинок в Царскосельском лицее: вместе со своими друзьями В.Кюхельбекером, А.Дельвигом и некоторыми другими лицеистами Пушкин основал там даже «кружок поэтов». В свою очередь, Блок, тоже будучи еще гимназистом, издавал ежемесячный рукописный журнал «Вестник» со своими двоюродными братьями и товарищами…

Ранняя юность всегда бывает чувствительна к красоте окружающего мира.

Поблекшим золотом, холодной синевой
Торжественный закат сияет над Невой.
Кидают фонари на волны блеск неяркий,
И зыблются слегка у набережной барки.
Угрюмый лодочник, оставь свое весло!
Мне хочется, чтоб нас течение несло,
Отдаться сладостно вполне душою смутной
Заката блеклого гармонии минутной.
И волны плещутся о темные борта.
Слилась с действительностью легкая мечта.
Шум города затих. Тоски распались узы.
И чувствует душа прикосновенье Музы.

Это — семнадцатилетний Иванов. Санкт-Петербург — источник красоты. Нева, белые ночи, снежные вихри, «романтический» Летний сад, проспекты, Эрмитаж…

Как я люблю фламандские панно,
Где овощи, и рыбы, и вино,
И дичь богатая на блюде плоском

Янтарно-желтым отливает лоском.
И писанный старинной кистью бой —
Люблю. Солдат с блистающей трубой,
Клубы пороховые, мертвых груду
И вздыбленные кони отовсюду!
Но тех красот желанней и милей
Мне купы прибережных тополей,
Снастей узор и розовая пена
Мечтательных закатов Клод Лоррена.

Эрмитаж, Петербург, Царское Село, Иннокентий Анненский, Василий Розанов, Александр Блок, Николай Гумилев, Анна Ахматова…

Вот сделанный Ивановым портретный набросок, в котором мы сразу узнаем Блока:

…Я снова вижу ваш взор величавый,
Ленивый голос, волос курчавый.
Залита солнцем большая мансарда,
Ваш лик в сияньи, как лик Леонардо.
И том Платона развернут пред вами,
И воздух полон золотыми словами…

Ранняя поэзия Иванова вышла из тех же истоков: поэзия *петербургская*. Петербург навсегда остался для него символом России. О Петербурге Иванов вспоминал до последних своих дней.

В статье, посвященной Георгию Иванову, Роман Гуль писал: «Пришла революция. Георгий Иванов ушел из России на Запад. С чем он сюда пришел? Все еще с той же петербургской лирикой. В 1921 году он выпускает „Сады“, в 1931-м — „Розы“. Это одно из лучшего, что было в „Цехе поэтов“, под вывеской которого с Гумилевым, Ахматовой, Мандельштамом стоял молодой Георгий Иванов».

Где чаще всего происходили в дореволюционной России наши встречи, наши беседы? Конечно — в подвале «Бродячей собаки» на Михайловской площади, в эпоху, которую Ирина Одоевцева остроумно назвала в одном из писем, посланных мне, «Аполлоно-бродяче-собачьими годами». Это звучит иронически, почти насмешливо. Но если беспристрастно всмотреться в прошлое, то теперь можно уже сказать с уверенностью и вполне серьезно, что тесный и душный подвальчик Бориса Пронина сыграл в те петербургские (или питерские) годы для русской

литературы такую же роль, как Монпарнас, с его «Ротондой», «Домом» и «Closerie des Lilas», — для так называемой «парижской школы» в искусстве.

Правда, вино текло ручьями, пробки хлопали одна за другой, но это отнюдь не значило, что все завсегдатаи «Бродячей собаки» были пьяницами и забулдыгами. Парижский итальянец Амедео Модильяни часто едва передвигал свои ноги, но из этого еще не следует, что остальные «монпарнасцы», имена которых тоже прочно запечатлелись в истории современного искусства, вели себя так же, как Модильяни. Недаром тихая и застенчивая Ахматова писала, вспоминая позже о «Бродячей собаке»:

> Да, я любила их, те сборища ночные, —
> На маленьком столе стаканы ледяные,
> Над черным кофеем пахучий, тонкий пар,
> Камина красного тяжелый зимний жар,
> Веселость едкую литературной шутки.

Споры, споры, литературные споры (а не только шутки). Символизм, футуризм, акмеизм и иные «измы». Существует два рода художников, два рода поэтов. К первому принадлежат те художники, те поэты, которые всячески стараются влиться в какой-либо «изм» и творчески успокоиться. К другому роду принадлежат редкие единицы, стремящиеся высвободиться из-под какого бы то ни было «изма», чтобы остаться самим собой и никогда не успокаиваться. К этим героическим единицам принадлежал Александр Блок, написавший (как я уже говорил в этой книге) еще в 1913 году: «Пора развязать руки, я больше не школьник. *Никаких символизмов* больше — *один отвечаю за себя*».

Среди таких единиц удержался и Георгий Иванов, прошедший сквозь ряд «измов» и нашедший (особенно в годы эмиграции) самого себя. Он встал вне течений, вне школ. Он — просто Георгий Иванов.

Конечно, я не могу не согласиться с Романом Гулем, когда он говорит, что «если на Георгия Иванова обязательно надо бы было наклеить ярлык какого-нибудь *изма*, то это сделать было бы просто. Георгий Иванов — сейчас единственный в нашей литературе русский экзистенциалист…». Но «Георгий Иванов — экзистенциалист на свой, русский, салтык… Мне кажется, он всегда искал наиболее легкого пути, которым прошел с Невского проспекта до Елисейских Полей. Эта наилегчайшая легкость путей и перепутий часто казалась грубым общественным вызовом и даже цинизмом и, может быть, наиболее отталкивала от поэта, создавая ему облик и славу poete maudit»[111].

И разумеется, экзистенциализм Георгия Иванова «уходит корнями не в почву сен-жерменской оранжереи французского экзистенциализма, а в граниты императорского Петербурга», — заключает Роман Гуль.

Поиски собственных путей, хотя бы и «наиболее легких», и неизбежные встречи и столкновения с другими поэтами. Этим всегда отмечается молодость.

У Блока (1906):

Над черной слякотью дороги
Не поднимается туман.
Везут, покряхтывая, дроги
Мой полинялый балаган.
Лицо дневное Арлекина
Еще бледней, чем лик Пьеро.
И в угол прячет Коломбина
Лохмотья, сшитые пестро…
…В тайник души проникла плесень,
Но надо плакать, петь, идти…

У юного Иванова (1914):

Июль в начале. Солнце жжет,
Пустые дали золотя.
Семья актерская идет
Дорогой пыльною, кряхтя.
Старуха, комик и Макбет —
Все размышляют про обед…

Или — его «Актерка»:

Дул влажный ветер весенний,
Тускнела закатная синева,
А я на открытой сцене
Говорила прощальные слова.
И потом печально, как надо,
Косу свою расплела,
Приняла безвредного яду,
Вздохнула — и умерла.
Хлопали зрители негромко,
Занавес с шуршаньем упал.
Я встала. На сцене — потемки;
Звякнул опрокинутый бокал.

Подымаюсь по лестнице скрипучей,
Дома ждет за чаем мать.
Боже мой, как смешно, как скучно
Для ужина — воскресать.

Затем — Иванов, пересекая путь Гумилева:

Мы скучали зимой, влюблялись весною,
Играли в теннис мы жарким летом…
Теперь летим под медной луною,
И осень правит кабриолетом.
Уже позолота на вялых злаках,
А наша цель далека, близка ли?..
Уже охотники в красных фраках
С веселыми гончими — проскакали…
Стало дышать трудней и слаще…
Скоро, о, скоро падешь бездыханным
Под звуки рогов в дубовой чаще
На вереск болотный — днем туманным!

Опять споры, встречи, студийные собрания, обсуждения. Это все еще — окружающая действительность. Потом — с годами — выходит на первый план свой собственный, духовный, внутренний мир. Но жизнь неожиданно рванулась, порвав привычные устои, распылив богемные ночи, шумные винные засидки. Пришла война, за ней — революция, война гражданская, эпидемии, голод, промерзшие квартиры… Но поэты продолжали писать. Заводы поэтов, заводы художников не закрываются ни при каких жизненных осложнениях. Поэты продолжают свой труд. Одни — стараясь приспособиться к обстоятельствам, загримироваться, придворничать. Нарождаются Демьяны Бедные (подлинная фамилия Демьяна Бедного — Придворов). Другие стараются сохранить свое лицо. Среди этих (немногих) — Георгий Иванов.

В первые годы революции он продолжает еще крепиться, пишет уже привычным для него языком, верит еще в гармонию вселенной:

…Солоноватый ветер дышит,
Зеленоватый серп встает,
Насторожившись, ухо слышит
Согласный хор земли и вод.
Сейчас по голубой пустыне,

Поэт, для одного тебя
Промчится отрок на дельфине,
В рожок серебряный трубя.
И тихо выступив из тени,
Плащом пурпуровым повит,
Гость неба встанет на колени
И сонный мир благословит.

Это стихотворение, написанное в 1921 году (год удушения Александра Блока и расстрела Николая Гумилева) и напечатанное тогда же в журнале «Дом искусств», № 2, вряд ли имело что-либо общее с марксизмом-ленинизмом. Дом искусств, организованный Максимом Горьким и издававший (вышло два номера) свой журнал, был тогда последним убежищем свободного русского искусства и заменил угасшую «Аполлоно-бродяче-собачью» эпоху.

Николай Оцуп много лет спустя писал в «Литературных очерках»: «Это был единственный в своем роде момент русской истории. Люди голодали, книгами топили печки, ночью крались с топором к лошадиной падали, которую грызли собаки, настолько злые от голода, что у них приходилось отбивать куски. Литераторы, чтобы не умереть с голоду, читали лекции в самых странных учреждениях, о которых можно бы рассказывать часами: в Пролеткульте, где бывший булочник или сапожник, люди нередко очень хорошие, думали, что довольно им учиться у *спецов* технике стиха и сразу станут они писать как Пушкин, или, например, в Балтфлоте, где матросы задавали лектору самые невероятные вопросы, нередко и нецензурные. Литераторы посмелее, например, Борис Пильняк и некоторые другие, ездили за хлебом за тысячи верст на буферах, на крышах вагонов, как едут на войну».

Но Георгий Иванов не только продолжал писать, он и поощрял пишущих. Доказательством этого может служить хотя бы статья Иванова в том же, теперь редчайшем, номере журнала «Дом искусств» по поводу выхода в свет в марте 1921 года в издательстве «Цеха поэтов» маленького альманаха (восемьдесят страниц) «Дракон». Иванову было тогда двадцать семь лет.

«Всяческой благодарности заслуживает „Цех поэтов“ за этот небольшой сборник, где мы находим самые обещающие имена из еще мало печатавшейся (благодаря современным условиям) молодежи… Ирина Одоевцева, Ник. Оцуп, Вс. Рождественский, Сергей Нельдихен совсем недавно выделились из толпы начинающих, и каждый по-своему заявил о своем праве на

существование в русской поэзии. Как поэты они почти однолетки, хотя Вс. Рождественский и Н.Оцуп печатались уже года три назад. Нельдихен выпустил осенью маленькую и еще очень зеленую книгу „Ось“, а Ирина Одоевцева впервые появляется в печати.

Ирина Одоевцева тяготеет к бутафории страшных баллад: к воронам, призракам, предчувствиям, вещим снам и т. п. Ее стихи всегда построены как рассказ, но сквозь их внешнюю эпичность всегда пробивается какой-то очень женский лиризм и затаенное, но острое чувство иронии. Именно эти качества придают стихам Одоевцевой большое своеобразие и убедительность. Конечно, психология Одоевцевой сродни психологии наших прабабушек, с замиранием сердца читавших „Светлану“, но Одоевцева никогда не забывает, что она живет в двадцать первом году, что она модернистка и не меньше „Удольфских таинств“ госпожи Радклиф, должно быть, любит „La revolte des Anges“ Анатоля Франса. Напечатанный в „Драконе“ ее „Роберт Пентегью“ — отличный образчик лирико-эпического рассказа. Запутанная история оборотней, могильщиков, прекрасных юношей и черных котов очень удачно разрешается подкупающим своей убедительной естественностью концом:

…Я слышала в детстве много раз
Простонародный этот рассказ,
И пленил он навеки душу мою,
Ведь я тоже Роберт Пентегью,
Прожила я так много кошачьих дней,
Когда же умрет моя Молли Грей…

Ирина Одоевцева еще не совсем научилась справляться с трудным ремеслом поэта. Ее стихи чересчур длинны, лишены крепкого позвоночника, части перевешивают в них целое. Они иногда не совсем крепко сделаны, выражения лишены должной энергии, рифмы бледны. Но достоинств в ее стихах больше, чем недостатков, и, думается, эти последние — просто следствие поспешного роста. Поэт быстро развивается и совершенствуется у нас на глазах, и неудивительно, что его голос ломок и движения порой неуклюжи, как у подростка.

Ник. Оцуп бесстрашно берется за большие темы, стремится сворачивать с проторенных дорожек и если еще не завоевал ни одной незавоеванной области, то любит звонким юношеским голосом заявлять о своих намерениях. В стихах Оцупа ценно его твердое стремление идти всегда вперед, выискивать новые (или кажущиеся ему новыми) образы и ритмы, ценно его пылкое честолюбие оруженосца, стремящегося поскорей стать рыцарем.

Стихи Оцупа образны, звонки, радуют своей крепкой мускулатурой и благородным холодком:

Я спешу в осеннем трамвае,
Он осыпал листья билетов,
И стоит кондуктор, как дерево,
Голое под влажным ветром.

Все, сделанное Оцупом, интересно как опыты талантливого и старательного ученика… Поэт деятелен, самолюбив, предан своему ремеслу, и как аппетит приходит во время еды, так за его упорной черновой работой уже проясняется его поэтический облик.

Всеволод Рождественский взрослее Оцупа, но у музы, которая порой посещает его, мало сходства с небесной девой, вручившей Пушкину свою семиствольную цевницу. Муза Рождественского чувствительна и робка, как провинциальная барышня. У нее глаза на мокром месте, и все неисчерпаемое изобилие мира для нее — лишний предлог прослезиться. У нее свои вкусы; пианола — вместо цевницы, чай с малиновым вареньем — вместо вина, „требник деда моего“ — вместо „Илиады“… Рождественский культурен, начитан, осторожен, порою находчив… Он находится на перепутье. Ему предстоит… решительно обломав себя… выйти на широкую дорогу истинной поэзии (способностей у него хватит)…

Сергей Нельдихен в короткий срок (полгода) сделал большие успехи. Несколько стихотворений, написанных им в последнее время, выгодно выделяются своеобразием и остротой. Он не задается мировыми темами, а просто описывает повседневную жизнь и будничные переживания такими, как они есть. Его стихи нередко бывают оживлены каким-нибудь выпадом, приятным своей вздорностью или неожиданностью. Можно сказать, что С.Нельдихен нашел нужную манеру для цикла стихотворений и удачно использовал ее… Поэт находит себя, когда он отыскал в своем творчестве некий стержень, который служит ему опорой в его непрестанном стремлении вперед… То, чего Нельдихен достиг, заслуживает быть отмеченным».

Как мы знаем, Ирина Одоевцева стала не только прекрасной поэтессой, но также женой и спутницей Георгия Иванова, который посвятил ей свою книгу «Портрет без сходства» и много отдельных стихотворений. Я не могу не привести хотя бы одно из них:

Ты не расслышала, а я не повторил.

Был Петербург, апрель, закатный час,
Сиянье, волны, каменные львы…
И ветерок Невы
Договорил за нас.
Ты улыбалась. Ты не поняла,
Что будет с нами, что нас ждет.
Черемуха в твоих руках цвела.
Вот наша жизнь прошла,
А это не пройдет.

Нет, десяти строк недостаточно. Вот еще:

Распыленный мильоном мельчайших частиц,
В ледяном, безвоздушном, бездушном эфире,
Где ни солнца, ни звезд, ни деревьев, ни птиц,
Я вернусь — отраженьем — в потерянном мире.
И опять, в романтическом Летнем саду,
В голубой белизне петербургского мая
По пустынным аллеям неслышно пройду,
Драгоценные плечи твои обнимая.

Эти стихотворения написаны уже в эмиграции, в последние годы жизни Георгия Иванова. Но и в этих стихах, рядом с Одоевцевой — опять Петербург.

«Классическое описание Петербурга почти всегда начинается с тумана, — писал Иванов в своих воспоминаниях. — Туман бывает в разных городах, но петербургский туман — особенный. Для нас, конечно. Иностранец, выйдя на улицу, поежится: „Бр… проклятый климат…“

„Невы державное теченье, береговой ее гранит“ — Петр на скале, Невский, сами эти пушкинские ямбы — все это внешность, платье. Туман же — душа…»

Я помню, как однажды, уже в Париже, говоря со мной о Петербурге, Георгий Иванов после короткого молчания произнес:

— Лондонский туман в Северной Венеции.

Жизнь в советизированной России становилась все тяжелей, и Иванов не смог там остаться. Он уехал из России, но — не покинул ее.

«В годы эмиграции, — писал В.Завалишин, — Георгий Иванов как поэт сильно вырос, достиг высокого формального совершенства. Отчасти это объясняется воздействием поэзии Верлена, от которого Георгий Иванов взял прежде всего умение

превращать слово в музыку, с ее тончайшими нюансами. Но при этом поэзия Иванова, несмотря на легкую дымку импрессионизма, не утрачивает пушкинской чистоты и прозрачности. Сделав ритм своих стихов по-новому музыкальным, что позволяет воспроизвести сложные оттенки настроений, Георгий Иванов не отрекся от ясновидящей чеканности классического стиха. В этом сочетании музыкальности и классичности — секрет обаяния поэзии Иванова… Поэзия Георгия Иванова воспринимается как траурный марш, под скорбную и величественную музыку которого уходит в сумрак былая Россия. Послереволюционная поэзия Ахматовой и Иванова преображена сочувствием к минувшему, которое превращено в руины».

Начинается самое тяжелое: оторванность от родины, материальные затруднения, болезнь, неисцелимость которой Георгий Иванов отчетливо сознает. Но его поэзия не умирает. Сознание безнадежности не убивает ее, но придает ей неповторимо трагический, ни у кого больше не встречающийся оттенок. Постепенно для Иванова становится ясным: только поэзия и больше — ничего.

То, о чем искусство лжет,
Ничего не открывая,
То, что сердце бережет —
Вечный свет, вода живая…
Остальное пустяки.
Вьются у зажженной свечки
Комары и мотыльки,
Суетятся человечки,
Умники и дураки.

И вдруг — все наоборот:

Художников развязная мазня,
Поэтов выспренная болтовня…
Гляжу на это рабское старанье,
Испытывая жалость и тоску:
Насколько лучше — блеянье баранье,
Мычанье, кваканье, кукареку.

Трагедия, духовный распад, «распад атома» (как назвал Иванов свою замечательную книгу в прозе) расширяются, превращаясь иногда в вопль:

Истории зловещий трюм,
Где наши поколенья маются,
Откуда наш шурум-бурум
К вершинам жизни поднимается.
И там, на девственном снегу
Ложится черным слоем копоти…
Довольно! Больше не могу! —
Поставьте к стенке и ухлопайте!

И опять — неожиданный покой и даже какая-то нежная нота с легкой иронией:

Голубая речка,
Зябкая волна,
Времени утечка
Явственно слышна.
Голубая речка
Обещает мне
Теплое местечко
На холодном дне.

И снова:

Строка за строкой.
Тоска. Облака.
Луна освещает приморские дали.
Бессильно лежит восковая рука
В сиянии лунном, на одеяле.
Удушливый вечер бессмысленно пуст.
Вот так же, в мученьях дойдя до предела,
Вот так же, как я, умирающий Пруст
Писал, задыхаясь. Какое мне дело
До Пруста и смерти его? Надоело!
Я знать не хочу ничего, никого!

Это уже агония. Последние вспышки надежды прерываются отчаянием:

А может быть, еще и не конец?
Терновый мученический венец
Еще мой мертвый не украсит лоб
И в fosse commune мой нищий ящик-гроб

Не сбросят в этом богомерзком Йере.
Могу ж я помечтать, по крайней мере,
Что я еще лет десять проживу,
Свою страну увижу наяву…
. . . . . .
Вздор! Ерунда! Ведь я давно отпет.
На что надеяться, о чем мечтать?
Я даже не могу с кровати встать.

Чем драматичнее становились темы поэзии Иванова, тем все совершеннее, индивидуальнее и, следовательно, свободнее делалось его творчество. В статье «Свобода творчества» Николай Оцуп говорил: «В сущности, между двумя терминами, стоящими в заголовке этой статьи, можно поставить знак равенства. В самом деле, *свобода* может быть воистину свободой только если она *творческая*, так же как *творчество* может лишь тогда называться этим именем, когда оно совершенно *свободно»*.

Это определение замечательно.

Еще за несколько лет до смерти Георгий Иванов писал:

Что ж, поэтом долго ли родиться…
Вот сумей поэтом умереть!

Георгий Иванов умер поэтом.

Покойному Иванову Ирина Одоевцева посвятила стихотворение, полное душевной чистоты и драматичности:

Скользит слеза из-под усталых век,
Звенят монеты на церковном блюде…
О чем бы ни молился человек,
Он непременно молится о чуде:
Чтоб дважды два вдруг оказалось пять,
И розами вдруг расцвела солома,
И чтоб к себе домой прийти опять.
Хотя и нет ни «у себя», ни дома.
Чтоб из-под холмика с могильною травой
Ты вышел вдруг, веселый и живой.

Кроме поэзии, Георгий Иванов оставил нам книгу своих, конечно преимущественно петербургских, воспоминаний: «Петербургские зимы». Здесь проходят А.Блок, Н.Гумилев, А.Ахматова, И.Анненский, Вс. Мейерхольд, Г.Чулков,

О.Мандельштам, Л.Рейснер, Н.Кульбин, С.Есенин, С.Городецкий, В.Брюсов, Б.Пильняк, З.Гиппиус, Ф.Сологуб, А.Чеботаревская, Л.Андреев, Е.Чириков, А.Волынский, М.Кузмин, Вс. Иванов, В.Нарбут, В.Пяст, И.Рукавишников, Р.Ивнев, Б.Лившиц, Л.Каннегиссер, В.Зоргенфрей, Н.Клюев, В.Хлебников, И.Северянин, В.Маяковский, Д. и В.Бурлюки, Б.Садовской, Д.Цензор, К.Олимпов, С.Судейкин, И.Рубинштейн, Б.Григорьев, А.Лурье, Э.Верхарн, П.Фор, А.Дункан, многие другие, Б.Пронин с неизбежной «Бродячей собакой», а также А.Луначарский, Блюмкин, О.Каменева, Дзержинский, Урицкий…

Само собой разумеется, что в этой книге, как и всегда в личных воспоминаниях, можно встретить страницы спорные, но огромная ценность этой книги, взятой в целом (как и все творчество Георгия Иванова), остается для нас неоспоримой.

Всеволод Мейерхольд

Мейерхольд любил говорить:

«Связь между искусством и реальностью —

та же, что между вином и виноградом».

Всеволод Мейерхольд

Я был еще ребенком дошкольного возраста, когда во время короткого пребывания в Москве мой отец повел меня в Художественный театр: шла «Чайка» Антона Чехова.

Любопытное наблюдение: за границей, и в частности во Франции, я почти никогда, за редкими исключениями, не видел детей в театрах на обычных вечерних спектаклях. Для детей устраиваются *специальные* спектакли в дневные часы внешкольных дней. Пьесы тоже бывают особые: детский театр, или — театр для детей. Зрительные залы заполняются шумливым скопищем детей и подростков, приходящих в театр в сопровождении своих матерей, гувернанток или старших сестер. Мужчины в зале в таких случаях почти совершенно отсутствуют. В России, в дореволюционное время, дети приходили в большом количестве в театр (драма, опера, балет) в любые дни, с родителями, с дядями, с тетями. *Детские* театры (не считая, конечно, древних «Петрушек») появились в России только после революции. Один из самых совершенных в художественном отношении детских театров был основан в первые годы революции Генриеттой Паскар, талантливейшей и изобретательнейшей пантомимной актрисой и постановщицей. Аудитория этого московского театра состояла главным образом из школьников младших классов и воспитанников детских домов, приводимых в театр их учителями и воспитателями. Я никогда не забуду, как во время одного спектакля, в самый разгар действия, вдруг раздался в зрительном зале детский возглас:

— Товарищ руководитель! Моя соседка сильно навоняла!

В сборнике «Советская культура, итоги и перспективы», вышедшем в Москве в 1924 году в издательстве «Известий ЦИК СССР и ВЦИК», говорится об этом театре: «К группе Академических театров принадлежит также Государственный Детский театр (учрежд. Г.Паскар). Детские театры, предназначенные исключительно для детей школьного и дошкольного возраста, — явление совершенно новое… В советской Москве их возникло два. Это доказывает всю современность их появления, всю необходимость их дальнейшего роста, но вместе с тем именно потому, что это дело новое, оно ставит перед своими руководителями чрезвычайно трудные и ответственные задачи. Государственный Детский театр не осуществил их. Первые годы его существования отмечены колебаниями в выборе репертуара. Еще не решена существенная проблема: какое содержание должно быть вложено в спектакль для детей? Должно ли оно отойти от современности и остаться в

пределах сказки или исторической пьесы, или, наоборот, оно должно быть насыщено содержанием, выхваченным из гущи действительности? Сказка Киплинга „Маугли“, инсценировки Гофмана („Щелкунчик“), Андерсена („Соловей“) и даже библейского предания об „Иосифе Прекрасном“, шедшие в первые сезоны, как оказалось, не могли удовлетворить запросов детской аудитории. И в этом году наряду с инсценировкой знаменитого романа для юношества М.Твена „Том Сойер“ (инсц. Вл. Лидина) мы видели пьесу С.Ауслендера „Колька Ступин“, целиком относящуюся к современности и при всех недостатках своего сценария удовлетворяющую школьную публику, находящую в ней отклик на современность, в атмосфере которой живет ребенок».

Пьесу Ауслендера «Колька Ступин» я не читал и не видел. В детском театре Генриетты Паскар я видел только «Маугли» Киплинга: очаровательный спектакль, украшенный, кроме того, приведенным выше восклицанием. Генриетта Паскар, приятельница Всеволода Мейерхольда, Александра Таирова (а также моя), покинула Советский Союз в 1925 году и поселилась за границей.

Ее заместительницей или, вернее, продолжательницей стала в детском театре Наталья Сац, дочь композитора Ильи Саца, автора незабываемого (по крайней мере, для меня) музыкального сопровождения пьесы Леонида Андреева «Жизнь Человека», поставленной сначала Мейерхольдом в театре Веры Комиссаржевской в 1907 году и позже — К.Станиславским в Художественном театре (1909–1910)[112].

Одними из самых первых спектаклей, виденных мною в раннем детстве, были (за исключением цирка): опера П.Чайковского «Пиковая дама», шедшая в Мариинском театре, и «Чайка» А.Чехова — в Художественном. Были, кажется, и другие, но я о них забыл. «Пиковая дама», которую я, наверное, тогда еще не читал, произвела на меня устрашающее впечатление. Когда появилось привидение графини, я сразу же закрыл глаза, отвернулся от сцены и потом в течение нескольких ночей боялся его возвращения. Вскоре, однако, осознав мою детскую трусость, я попросил моих родителей еще раз повести меня в Мариинский театр на «Пиковую даму». Они согласились. Привидение графини больше меня не испугало: оно меня захватило, и этот спектакль сохранился в моей памяти во всех подробностях.

Чеховская «Чайка» тронула меня менее сильно, но запомнилась тоже хорошо. В особенности — актер, исполнявший роль Треплева. Имя актера — Всеволод Эмильевич Мейерхольд, еще не бывший в те давние годы постановщиком. Запомнилась не

только его игра, но и его лицо.

По странной случайности эти первые увиденные мною в детстве спектакли вошли в мою биографию. В 1931 году в Париже Никита Балиев, основатель театра «Летучая мышь», обратился ко мне с предложением сделать декорации и костюмы (одиннадцать картин!) к драматической инсценировке «Пиковой дамы» на французском языке, в постановке Федора Комиссаржевского. Я согласился. Спектакль был впервые показан в Париже в театре «Мадлен», а позже в других странах (театр Балиева был действительно «*Летучей* мышью»). Инсценировка, сделанная Фернандом Нозьером по тексту Проспера Мериме, переведшего в свое время «Пиковую даму» на французский язык, не страдала поэтому недостатками, свойственными текстам «профессиональных» переводчиков, и пьеса имела крупный успех, в особенности в Лондоне. Никите Балиеву принадлежит заслуга первого осуществления на сцене пушкинской новеллы, переделанной в драму, оставшуюся гораздо более верной Пушкину, чем либретто оперы. Небольшое музыкальное сопровождение было написано А.Архангельским, неизменным сотрудником Балиева.

Четыре года спустя мне пришлось участвовать в кинематографической постановке «Пиковой дамы», тоже — на французском языке, в качестве «создателя костюмов» («crêateur de costumes», французский официальный профессиональный термин, изобретенный мною в середине сороковых годов, когда я был председателем костюмной секции Синдиката техников французской кинематографии). Костюмы были уже начаты Мстиславом Добужинским, который вскоре должен был уехать в Вену, где его ждали в оперном театре. Добужинский и постановщик фильма русский режиссер Федор Оцеп попросили меня продолжить эту работу. В 1942 году я сделал постановку, декорации и костюмы для оперы Чайковского «Пиковая дама» в Париже, в Большом зале «Плейель», по предложению Русской оперы князя А.Церетели и Русской консерватории, возглавлявшейся тогда Ниной Алексинской. Наконец, в 1960 году я сделал декорации и костюмы к балету «Пиковая дама» (музыка оперы Чайковского), поставленному Сергеем Лифарем. Генеральная репетиция прошла в Опере Монте-Карло, а премьера — в Лозанне (Thê□atre de Beaulieu)… Драма, опера, фильм, балет.

Что же касается «Чайки», то в 1958 году мне пришлось сделать костюмы для немецкой постановки «Чайки» в гамбургском Национальном театре (Deutsches Schauspielhaus). Режиссером был Рудольф Штейнбек. Роль Треплева исполнял очень известный немецкий актер Хайнц Рейнке, лицо которого

является почти точной копией лица Мейерхольда. Это странное совпадение повторилось еще раз. В 1962 году в Париже, в Театре Наций (сохранившем также свое прежнее имя: Театр Сары Бернар), я видел «Чайку» в исполнении финской труппы, приехавшей из Гельсингфорса. В роли Треплева был Тармо Манни, тоже — портрет молодого Мейерхольда; даже курчавость волос — та же самая. Фатальность.

В качестве актера Мейерхольд исполнял еще следующие роли: Тирезий (в «Антигоне» Софокла); Василий Шуйский (в «Царе Федоре Иоанновиче» А.Толстого); Иоанн Грозный (в «Смерти Иоанна Грозного» А.Толстого); маркиз Форлимпополи (в «Хозяйке гостиницы» К.Гольдони); Пьеро (в «Балаганчике» А.Блока); принц Арагонский (в «Венецианском купце» У.Шекспира)…

Игра Мейерхольда была очень высокого класса, и он всегда невольно возвышался над своими партнерами. Говоря о «Венецианском купце», поставленном Дарским в Александринском театре в 1909 году, С.Ауслендер писал: «Мейерхольд в крошечной эпизодической роли принца Арагонского внес элемент гротеска, умного и смелого шаржа и, выделившись из всех исполнителей, дал тон, в котором должна была бы быть разыграна вся пьеса».

Одновременно с актерской деятельностью Мейерхольд в годы своей молодости занимал в Художественном театре пост помощника режиссера, в пьесах от Шекспира до Гауптмана[113].

В 1902 году Мейерхольд расстался с Художественным театром и, организовав небольшую труппу «Товарищество новой драмы», уехал с ней в провинцию: Херсон, Тифлис, Новочеркасск, Ростов, Вильно… Материальные трудности заставили Мейерхольда обратиться к довольно эклектическому репертуару, в который наряду с драмами Ибсена и Шницлера вошли также пьесы Дымова, Трахтенберга, Потапенки… Но это гастрольное предприятие, несмотря на все новаторские усилия Мейерхольда, продержалось недолго, и он вернулся в Москву, где снова встретился со Станиславским.

Станиславский в то время был полон сомнений и чувствовал себя в творческом тупике. Художественный театр переживал непрерывные успехи и был осаждаем публикой. Но Станиславского это уже не удовлетворяло. Он сознавал, что материальность тела принуждает актера к грубой реальности игры, и спрашивал себя, должен ли актер раз и навсегда превратиться в фотографа?

Эти годы деятельности Мейерхольда из-за молодости моих лет (первые классы гимназии) протекали для меня за занавесом,

и я предпочитаю поэтому привести здесь свидетельство К.Станиславского: «В этот период моих сомнений и исканий, — писал он в книге „Моя жизнь в искусстве“, — я встретился со Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом, бывшим артистом Художественного театра. На четвертый год существования нашего дела он ушел от нас в провинцию, собрал там труппу и искал с ней нового, более современного искусства. Между нами была та разница, что я лишь стремился к новому, но еще не знал путей и средств его осуществления, тогда как Мейерхольд, казалось, уже нашел новые пути и приемы, но не мог их осуществить в полной мере, отчасти в силу материальных обстоятельств, отчасти же ввиду слабого состава актеров труппы. Таким образом, я нашел того, кто был мне нужен тогда, в период исканий. Я решил помогать Мейерхольду в его новых работах, которые, как мне казалось, во многом совпадали с моими мечтаниями.

Однако в какой форме и где осуществить наши начинания? Они требовали предварительной лабораторной работы. Ей не место в театре с ежедневными спектаклями, сложными обязательствами и строго рассчитанным бюджетом. Нужно какое-то особое учреждение, которое Всеволод Эмильевич удачно назвал „театральной студией“. Это не готовый театр и не школа для начинающих, а лаборатория для опытов более или менее готовых артистов.

Закипела работа по созданию студии… Я увлекся и снял освободившееся театральное здание, сдававшееся по сравнительно дешевой цене[114]. Этим сразу удесятерились расходы дела. Увлеченные студией молодые художники, с талантливыми Сапуновым и Судейкиным во главе, заведовавшим художественной частью, предложили свои услуги по отделке фойе. В этой работе их молодая необузданная фантазия разгорелась. Дело дошло до того, что они выкрасили зеленой краской паркетный пол, от чего он покоробился, и его пришлось переделывать заново…

Музыкальная часть была в руках талантливого, увлекающегося И.А.Саца и некоторых других молодых композиторов. Их не удовлетворяли обычные звуки оркестровых инструментов, которые не исчерпывают всех возможных в музыке звуков…

Вместо того чтобы сдерживать затеи молодой компании, я сам увлекся и, на собственную голову, поджигал других. Уж очень мне казались интересными новые идеи!..

Мы набрали молодых актеров и учеников из театров и школ Москвы и Петербурга: Певцов, Костромской, В.Подгорный, В.Максимов, Мунт…

Credo новой студии, в коротких словах, сводилось к тому, что реализм, быт отжили свой век. Настало время для ирреального на сцене. Нужно изображать не самую жизнь, как она в действительности протекает, но так, как мы ее смутно ощущаем в грезах, в видениях, в моменты возвышенных подъемов. Вот это душевное состояние и надо передать сценически, подобно тому, как это делают живописцы новой формации на полотнах, музыканты нового направления — в музыке, а новые поэты — в стихах. Произведения этих живописцев, музыкантов, поэтов не имеют ясных очертаний, определенных, законченных мелодий, точно выраженных мыслей. Сила нового искусства в комбинации, в сочетании красок, линий, музыкальных нот, в созвучиях слов. Они создают общее настроение, бессознательно заражающее

зрителя. Они дают намеки, которые заставляют самого смотрящего творить собственным его воображением.

Мейерхольд умно и красиво говорил о своих мечтах, мыслях и находил для них меткие слова… Я понял, что в основе мы не расходились с ним и искали того, что было уже найдено другими искусствами, но пока неприменимо в нашем.

А ну как эти открытия — результат простого увлечения, самообмана? — мелькали у меня сомнения… Легко сказать — перенести на сцену то, что мы видим в живописи, музыке и других искусствах, значительно опередивших нас… Полотна художника принимают на себя все линии и формы, которые мерещатся причудливой фантазии. Но куда девать наше материальное тело?..

Я не знал, как воплотить на сцене тончайшие передаваемые словами тени чувств… „А впрочем, кто знает! Может быть, новая, молодая культура создаст новых артистов, способных преодолеть все трудности, связанные с материальностью нашего тела, ради усиления *духовного* творчества!“ — говорил я в минуты вновь зарождающейся надежды.

Пришла осень… В репетиционном зале был показан студией результат летних работ, но не всех пьес целиком, а отдельных сценок, наиболее характеризующих задачи новатора. Было много интересного, нового, неожиданного. Была большая находчивость и талантливая выдумка режиссера…

Наконец была назначена генеральная репетиция „Смерти Тентажиля“ Метерлинка, „Шлюка и Яу“ Гауптмана и одноактных пьес разных авторов. Все стало ясно… Талантливый режиссер пытался закрыть собою артистов, которые в его руках являлись простой глиной для лепки красивых групп, мизансцен, с помощью которых он осуществлял свои интересные идеи. Но при отсутствии артистической техники у актера он смог только демонстрировать свои идеи, принципы, искания, осуществлять же их было нечем, не с кем, и потому интересные замыслы студии превратились в отвлеченную теорию, в научную формулу… При таких условиях можно было бы создать студию режиссера и его постановочной работы…

К тому времени — осенью 1905 года — разразилась революция. Москвичам стало не до театра… Пришлось закрыть студию в спешном порядке».

Много лет спустя, во время одной из наших бесед, Мейерхольд сказал мне, что если работа его театральной студии не принесла практической пользы Художественному театру, то для самого Мейерхольда она сыграла, в качестве сценических опытов, огромную роль, за что он навсегда остался благодарен

Станиславскому. Несмотря на разницу во взглядах, личные связи Мейерхольда со Станиславским никогда с тех пор не прерывались.

Говоря о Станиславском, я не могу не упомянуть о моих личных встречах и разговорах с этим замечательным человеком.

В 1922 году я получил из Москвы письмо от А.Эфроса, художественного и театрального критика и историка, бывшего тогда членом дирекции Художественного театра. Эфрос сообщал мне, что К.С.Станиславский предлагает мне сделать декорации и костюмы к пьесе Л.Толстого «Плоды просвещения». Ставить пьесу должен был Станиславский. Мое понимание театра решительно расходилось со взглядами Станиславского, но я никогда не отрицал его громадного таланта и того влияния, которое он оказал на возрождение театра его эпохи и в мировом масштабе. Сотрудничество со Станиславским меня поэтому чрезвычайно заинтересовало, и, приняв предложение, я выехал в Москву.

Работа была долгая и кропотливая. Каждая, даже самая незаметная мелочь постановки становилась темой наших разговоров: как следует постелить скатерть на столе, как нужно расстегивать сюртук и т. п. Разговаривая, Станиславский не только давал те или иные советы, но и сам ждал все время новых идей и порой охотно принимал их, даже если они противоречили его теориям. Он любил сотрудничество, в буквальном смысле этого слова, а не директивы, распоряжения. Когда мы дошли в наших этюдах до сцены спиритического сеанса в третьем действии, я предложил воспользоваться крутящейся сценой (в тот период времени в Советском Союзе крутящаяся сцена была оборудована только в Художественном театре). Пьеса Толстого, конечно, весьма реалистична, но сцена спиритизма вызывала ощущение некоторого скольжения сознания, некоторого головокружения. Если в момент, когда Леонид Федорович Звездинцев потушит свечи и в наступившей полутьме, то есть в условной сценической темноте, Таня вылезет из-под дивана и возьмет в руки подвешенную нитку, — если в этот момент вся обстановка сцены вместе с персонажами неожиданно закружится, сначала едва заметно, потом быстрее, чтобы вновь замедлиться и наконец застыть в прежнем положении, когда Семен закашляет, когда Таня снова спрячется под диваном, а Леонид Федорович опять зажжет свечи, — мне казалось, что подобный прием подчеркнет этот психологический момент сценического действия. Станиславский с удивлением смотрел на меня и сказал, что крутящаяся сцена построена в его театре исключительно по техническим соображениям, для облегчения перемен декораций во время антрактов, за опущенным занавесом, и отнюдь не для

демонстраций «эффектов» и всевозможного сценического «трюкачества». Я был огорчен: все остроумие и все новое (как мне казалось) этого акта пьесы исчезло для меня. Но три или четыре дня спустя Станиславский, придя в час завтрака в столовую театра, присел к моему столику и почти прошептал мне на ухо:

— Я обдумал, я согласен, рискнем. Валяйте!

В одну из ближайших репетиций сцена начала крутиться.

— Здорово! Ладно! Идет! — закричал Станиславский, рассмеявшись полным голосом, и добавил по-французски: — □a va!

Однако когда репетиции были уже в разгаре, в дирекцию театра явился неожиданно представитель Народного комиссариата просвещения и заявил, что эта пьеса Льва Толстого не совпадает с «генеральной линией политического момента» и что поэтому представление «Плодов просвещения» должно быть снято с репертуара. Наша работа прекратилась. Это было ярким доказательством «творческой свободы» и «отсутствия цензуры» в Советском Союзе.

— Мы переживаем «исторические» годы, что всегда связано с неожиданностями, — улыбался Станиславский с горькой иронией.

Стояла ледяная зима, а у меня было только легкое междусезонное пальто. Сверх полностью уплаченного гонорара Станиславский подарил мне кожаную тужурку на толстой подкладке из белого барашкового меха, взятую из гардероба Художественного театра. Мое расставание со Станиславским было очень сердечным. И — для меня — грустным.

После чеховской «Чайки» я увидел Мейерхольда впервые как постановщика (блоковский «Балаганчик», музыка поэта М.Кузмина, декорации Н.Сапунова) и в последний раз как актера (роль Пьеро) в день первого представления этой пьесы, 30 декабря 1906 года, в Петербурге, в театре Веры Федоровны Комиссаржевской на Офицерской улице. После закрытия занавеса в зрительном зале произошло подлинное столпотворение: яростный свист, грохот аплодисментов, крики возмущения, крики восторга. Такой бурный прием пьесы чрезвычайно обрадовал Блока, и на другой день он писал в письме к Мейерхольду (которому «Балаганчик» был посвящен): «Общий тон постановки настолько понравился мне, что для меня открылись новые перспективы на „Балаганчик“: мне кажется, что это не одна лирика, но есть уже и в нем остов пьесы… Поверьте, что мне *нужно* быть около Вашего театра, нужно, чтобы „Балаганчик“ шел у Вас: для меня в этом очистительный момент, выход из лирической уединенности».

Почти год спустя в предисловии к сборнику «Лирические драмы» (август 1907-го, село Шахматово) Блок, критикуя свою пьесу, писал: «Идеальной постановкой маленькой феерии „Балаганчика“ я обязан В.Э.Мейерхольду, его труппе, М.А.Кузмину и Н.Н.Сапунову».

В этом же спектакле в тот же вечер рядом с Мейерхольдом выступал в роли Голубой маски начинающий актер… Александр Таиров. Блок, Мейерхольд, Комиссаржевская[115], Таиров, Кузмин, Сапунов — одновременно, на одной и той же сцене! Значение этого вечера я неожиданно ощутил только лет двадцать спустя, и с тех пор он стал для меня символом целой эпохи.

В роли Пьеро Мейерхольду пришлось еще один раз выступать перед публикой, о чем, насколько мне известно, никто и нигде не упоминает. Но это не был Пьеро из блоковского «Балаганчика».

В 1909 году основатель, издатель и редактор знаменитого журнала «Сатирикон» М.Г.Корнфельд организовал бал сатириконцев, на котором был представлен балет на музыку Р.Шумана «Карнавал»[116]. Постановщиком был балетмейстер М.Фокин. Он же исполнял роль Арлекина. Коломбину танцевала Т.Карсавина. В другой женской роли была Бр. Нижинская. Роль Пьеро, по замыслу Корнфельда и Фокина, должна была остаться драматической, пантомимной, а не балетной, и они решили обратиться к Мейерхольду. Мейерхольд, верный читатель «Сатирикона», с удовольствием принял предложение. Вряд ли кто-нибудь из историков русского театра знает об этом однодневном спектакле, имевшем место в Петербурге, в зале Павловой. Декорации и костюмы были выполнены по макетам Льва Бакста. У рояля был молодой пианист Пышнов, дальнейшая судьба которого мне неизвестна. Незаметно промелькнувший вечер объединил в одной картине в 1909 году Фокина, Карсавину, Нижинскую, Мейерхольда и Бакста.

Блоковский «Балаганчик» был поставлен Мейерхольдом также в Берлине в немецком переводе в двадцатых годах[117]. Затем 9 апреля 1955 года эта очаровательная в своей символической наивности пьеса была снова показана в Германии, в Гамбурге, на своеобразной сцене «Отстранившегося театра» («Abger□ucktes Theater») бывшим учеником Мейерхольда, поэтом Константином Ландау. Этот театрик в пятьдесят мест, приютившийся в противобомбном бункере, наискосок от официального гамбургского «Deutsches Schauspielhaus» (о котором я уже здесь упоминал), располагал довольно пестрым ансамблем, набранным из-за отсутствия средств из «безработных» (и частично — не очень талантливых) актеров. Но благодаря «одержимости» постановщика, а также декораторов (Рольф Мейн и Марион

Киндлер) и автора сопроводительной музыки (Эрнст Кёльц) спектакль отличался оригинальностью, глубоко озадачившей чопорных гамбургских зрителей. Рядом с газетными отзывами, начинавшимися или кончавшимися вопросом «В чем тут дело?», можно было прочесть в крупнейшей немецкой газете «Die Welt», за подписью известного театрального критика Кристиана Фербера, следующий отзыв: «Это — поистине отважная затея: представить „Балаганчик“, лирическую фантасмагорию великого русского поэта Александра Блока, более чем через тридцать лет после его смерти. Постановка не всегда удобопонятна, но тем не менее неизменно волнует. Коломбина является Пьеро в виде смертоносицы, мистики бормочут заклинания, тогда как влюбленная маскарадная ерунда превращается незаметно в ерунду повседневности. Постановщик (он же — основатель и руководитель театрика) красочно воплотил пьесу в традиции русской школы, избежав при этом дешевых эффектов и мастерски овладев характерами и голосами».

Следующей увиденной мною, после блоковского «Балаганчика», постановкой Мейерхольда явилась незабываемая «Сестра Беатриса»[118] Мориса Метерлинка с В.Комиссаржевской в заглавной роли. Пьеса была показана в декорациях С.Судейкина, созданных по первоначальным карандашным наброскам самого Мейерхольда, и с музыкой А.Глазунова[119]. Здесь режиссерский талант Мейерхольда раскрылся для меня во всем объеме. Ритмическая, музыкально-красочная, как бы фресковая статичность постановки «Сестры Беатрисы» покорила меня раз и навсегда. Все дальнейшие постановки Мейерхольда, до гоголевского «Ревизора», увиденного мною уже в Париже в 1930 году, никогда и ни в какой мере не разочаровывали меня. Мейерхольд, не останавливаясь, упорно шел по пути постоянной, самой продуманной эволюции, и даже революции, театральных форм. Я вполне согласен с Е.Б.Вахтанговым, который писал о Мейерхольде: «Гениальный режиссер — самый большой из доселе бывших и существующих. Каждая его постановка — это новый театр. Каждая его постановка могла бы дать целое направление… Мейерхольд дал корни театрам будущего. Будущее и воздаст ему. Мейерхольд выше Рейнгардта, выше Фукса, выше Крэга и Аппиа… Все театры ближайшего будущего будут построены и основаны так, как давно предчувствовал Мейерхольд».

Вспоминая о постановке «Сестры Беатрисы», А.Таиров рассказывает, как Мейерхольд на первых же репетициях приносил на сцену репродукции с картин Мемлинга, Боттичелли и других живописцев и как в связи с тем или иным моментом исполняемой

роли актеры заимствовали из этих произведений жесты и движения, часто сливаясь в групповые образы и превращая таким образом переживаемые чувства в их внешние отображения, то есть в их *зрелищную форму*.

Как бы в уточнение к словам Таирова Мейерхольд писал: «„Сестра Беатриса“ была поставлена в манере, в которой написаны картины прерафаэлитов и художников раннего Возрождения. Но было бы ошибкой думать, что постановка имела в виду повторить колорит и положения кого-нибудь из художников этой эпохи. В рецензиях после постановки авторы их искали в ней отражение самых разнообразных художников; упоминали и Мемлинга, и Джотто, и Боттичелли и многих других. В „Беатрисе“ был заимствован только способ выражения старых мастеров; в движениях, группах, аксессуарах и костюмах был лишь синтез линий и колоритов, встречающихся в примитивах».

В.Брюсов говорил, что сценические группы в мейерхольдовских постановках часто напоминали помпейские фрески, превращенные в ожившие картины. Исходя из этих впечатлений, В.Брюсов отмечал даже, что современный театр приближается к театру марионеток. Не писал ли и Мейерхольд в те годы, что «декоративное панно, как симфоническая музыка, имеет специальную задачу, и если ему, как картине, необходимы фигуры, то лишь на нем написанные, или если это театр, то картонные марионетки, а не воск, не дерево, не тело. Это оттого, что декоративное панно, имеющее два измерения, требует и фигур двух измерений».

Но, говоря о театре живого актера, Мейерхольд пояснял: «Тело человеческое и те аксессуары, которые вокруг него, — столы, стулья, кровати, шкапы, — все трех измерений, поэтому в театре, где главную основу составляет актер, надо опираться на найденное в пластическом искусстве, а не в живописи. Для актера должна быть основой — пластическая статуарность».

И — дальше: «Жесты, позы, взгляды, молчание определяют истину взаимоотношений людей. Позы, движения и жесты актеров обращены в самое средство выразительности и подчинены законам ритма».

В подтверждение сказанного Мейерхольд в одной из своих заметок ссылается на слова о театре, имеющие уже двухвековую давность: «Henri Louis Lekain пишет господину de la Fertê: „Душа — вот первое актера, второе — интеллект, третье — искренность и теплота исполнения, четвертое — изысканный рисунок телесных движений…“»

Henri Louis Lekain — актер французской сцены второй

половины XVIII века.

Gordon Craig и Georg Fuchs в начале XX века повторяют мечту Lekain'a об «изысканном рисунке телесных движений на сцене».

«Неужели двух веков недостаточно, — спрашивает Мейерхольд, — чтобы считать созревшей истину о том, как важен рисунок, которому следует подчинять наше тело на сцене?»

В своих постановках Мейерхольд часто заменял текст пантомимным действием, которое оказывалось более выразительным, чем слова. Мейерхольд говорил даже, что для того, чтобы писатель стал драматургом, ему следует сначала написать несколько пантомим.

Пластическая проблема в театральном спектакле вытесняет реализм. Для убедительности этого положения Мейерхольд приводит некоторые фразы не кого другого, как А.Чехова, то есть общепризнанного «реалиста» драматургии: «Сцена — искусство. У Крамского есть одна жанровая картина, на которой великолепно изображены лица. Что если на одном из лиц вырезать нарисованный нос и вставить живой? Нос „реальный“, а картина-то испорчена».

И еще: «Сцена требует известной условности. У вас нет четвертой стены. Кроме того, сцена — искусство, сцена отражает в себе квинтэссенцию жизни, не надо вводить на сцену ничего лишнего».

Как известно, Чехов часто восставал против слишком реальных подробностей, дававшихся в его пьесах Художественным театром[120].

Параллельно с пластикой для Мейерхольда всегда жила на сцене музыка, музыкальность. Не только музыка в прямом смысле этого слова, но и музыка разговорной речи, голосовых сочетаний. Распределяя роли, Мейерхольд гораздо строже относился к тембру голоса актера, чем к его внешности. Авторские ремарки драматурга не интересовали Мейерхольда.

— Рожу можно перекрасить или, в крайнем случае, спрятать в маску, — говорил он мне шутя, — а вот голос, поди-ка, попробуй!

Музыка была для Мейерхольда не только фонетическим иллюстративным добавлением, но ритмической основой действия, движения, пластики. В одной из своих статей Мейерхольд приводит следующую цитату из «Незнакомки» А.Блока: «Неужели тело, его лицо, его гармонические движения, сами по себе, не поют так же, как звуки?»

Дальше Мейерхольд говорит: «Как Вагнер о душевных переживаниях дает говорить оркестру, так я даю о них говорить пластическим движениям».

И заключает: «Материал художественных произведений —

образы, краски и звуки. Для искусства ценно только то произведение, где художник вложил свою душу. Содержание художественного произведения — душа художника. Проза, стихи, краски, глина, фабула — все это для художника средство выразить свою душу»[121].

В период работы Мейерхольда в театре В.Комиссаржевской (1906–1907) я был уже в старших классах гимназии. Перегруженный уроками, я дважды сходил в этот театр потихоньку от родителей. В первый раз все прошло благополучно. Но во второй раз отец строго спросил меня, когда я вернулся домой:

— Где ты валандался до двенадцати часов ночи?

Я сознался, что был на мейерхольдовской постановке.

— Почему же ты мне раньше не сказал об этом? Я бы непременно пошел вместе с тобой, — ответил отец, засмеявшись.

Эта неожиданная для меня фраза оказалась решающей. С тех пор вместе с отцом я смотрел у Комиссаржевской «Гедду Габлер» и «Комедию любви» Г.Ибсена, «Жизнь Человека» Л.Андреева, «Пробуждение весны» Ф.Ведекинда, «Победу смерти» Ф.Сологуба, «Вечную сказку» С.Пшибышевского, «Свадьбу Забеиды» Г. фон Гофмансталя, «Чудо святого Антония» М.Метерлинка…

— Я постоянно твержу тебе: читай! читай! читай! — сказал мне однажды отец, выходя из театра. — Это значит тоже: смотри! смотри! смотри! Слушай, слушай, слушай! Все это — одинаково важно в человеческой жизни и особенно в юности.

Отец ходил со мной не только в театр, но также в музеи, на художественные выставки, на концерты. Первой увиденной мной картинной выставкой была выставка В.Васнецова с его «Тремя богатырями», устроенная в Академии художеств. Одним из первых концертов, запомнившихся навсегда, был концерт чудесного скрипача Яна Кубелика в зале Дворянского собрания…

В противоположность реалистическому театру Мейерхольд назвал театр Комиссаржевской «условным» театром, и этот термин оказался весьма удачным. Притягательная сила мейерхольдовских постановок была огромна. Театральный зал, переполненный преимущественно молодыми зрителями, никогда не оставался равнодушным. Выбор пьес; игра актеров, их движения и группировки; линии, формы, пятна декораций и костюмов — все это, гармонически слитое в одно целое, вызывало ощущение ожившей, воплотившейся в видимые образы поэзии.

Вот отрывок из рецензии, напечатанной по поводу постановки «Вечной сказки» Пшибышевского: «Театр В.Ф.Комиссаржевской должен привлечь к себе всеобщее внимание. И я с радостью смотрел, как шумела и волновалась

молодежь у рампы после третьего акта, как настойчиво она вызывала Комиссаржевскую и Мейерхольда. Это — победа. Старые критики и молодые с преждевременно одряхлевшими душами не угасят своими порицаниями того энтузиазма, который загорелся вокруг этого театра».

Роли художника в театральной постановке (театр есть зрелище) Мейерхольд придавал огромное значение. Достаточно прочесть следующие его строки (1913 г.):

«На отношение мое к методам инсценировок особенно значительное влияние имели приемы, примененные мною при постановке двух пьес: „Дон Жуана“ — Мольера и пантомимы А.Шницлера — „Шарф Коломбины“, в переделке Доктора Дапертутто[122]. Первый толчок к определению путей моего искусства дан был, однако, счастливой выдумкой планов к чудесному „Балаганчику“ А.Блока…

Мне, начавшему режиссерские свои работы в 1902 году, только к концу десятилетия дано коснуться тех тайн Театра, которые скрыты в таких первичных его элементах, как просцениум и маска. И я понимаю теперь, почему два имени никогда не исчезнут из моей памяти: А.Я.Головин и покойный Н.Н.Сапунов, — это те, с кем, с великой радостью, вместе шел я по пути исканий в „Балаганчике“, „Дон Жуане“ и „Шарфе Коломбины“; это те, кому, как и мне, приоткрыты были потайные двери в страну Чудес».

Никогда, нигде, ни в одном театре в те годы я не видел ничего похожего на мейерхольдовские спектакли. Художественный театр, Александринский театр, московский Малый театр, Мариинский театр, московский Большой театр и все другие, которые мне приходилось посещать, всегда показывали одно и то же: стремление приблизиться в той или иной форме, даже в опере, к реализму. Реализм являлся целью. Но у Мейерхольда реализм, элементы реализма служили не более чем исходными точками, комбинируя которые он создавал, сплетал свои собственные видения, скользившие *над* реальностью или — *рядом* с нею. Мастерство Мейерхольда росло с каждой постановкой, постоянно обогащаясь новыми приемами и находками. Его поиски еще невиданных форм сценического выражения не замедлялись никогда и были неистощимы. Я думаю с горечью, что теперь, в особенности — после пагубной волны «социалистического реализма», вряд ли кто-нибудь сумеет восстановить какую-либо из мейерхольдовских постановок. Пожалуй, Игорь Ильинский, обладающий большой памятью и так хорошо писавший о Мейерхольде в книге своих воспоминаний, смог бы, пожалуй, воскресить постановку «Леса» Островского…

Но — где? И при каких обстоятельствах?

Творческая деятельность Мейерхольда была на редкость интенсивной. В дополнение к постановкам, мною уже упомянутым, я назову здесь лишь те пьесы его репертуара, которые сохранились в моей памяти. Перечень, таким образом, будет далеко не полным. Пьесы, которые мне удалось увидеть в постановке Мейерхольда, будут в этом списке набраны курсивом.

Провинциальные гастроли «Товарищества новой драмы»: «Сон в летнюю ночь» У.Шекспира, «Псковитянка» Л.Мея, «Три сестры» и «Вишневый сад» А.Чехова, «Снегурочка» А.Островского.

Студия Станиславского (Москва): «Снег» С.Пшибышевского. Постановка была закончена, но до публики не дошла, как и другие постановки Мейерхольда в этой студии, которая была закрыта Станиславским «в срочном порядке».

Театр В.Ф.Комиссаржевской (Петербург): «В городе» С.Юшкевича, «Чудо святого Антония» М.Метерлинка (1906), «Пелеас и Мелисанда» М.Метерлинка.

Дом интермедий (театр, организованный Мейерхольдом совместно с М.Кузминым, Н.Сапуновым и С.Судейкиным в Петербурге, в помещении бывшего театра «Сказка» на Галерной улице, в 1910 году): «Шарф Коломбины» А.Шницлера на музыку Эрнеста Донаньи и «Поклонение кресту»[123] Кальдерона, пьеса, которую я видел в несколько упрощенной постановке Мейерхольда в летнем театре дачного финского местечка Териоки.

Тенишевский зал (Петербург): «Незнакомка» А.Блока (апрель 1914 г.)[124].

Александринский театр (Петербург): «Дон Жуан» Ж.-Б.Мольера (9-11-1910), «Зеленое кольцо» [125].Гиппиус (1915), «Тяжба» Н.Гоголя, «Гроза» А.Островского (декорации А.Головина, 1916), «Маскарад» М.Ю.Лермонтова (декорации А.Головина, музыка А.Глазунова, 25 февраля 1917 г.), «Свадьба Кречинского» и «Смерть Тарелкина» А.Сухово-Кобылина (1917), «Павел I» Д.Мережковского (1928)[126], «Красный кабачок» Ю.Беляева, «Живой труп» Л.Толстого, «На полпути» А.Пинеро, «Два брата» М.Ю.Лермонтова, «Дочь моря» Г.Ибсена, «У врат царства» К.Гамсуна[127], «Шут Тантрис» Хардта.

Мариинский театр (Петербург): «Тристан и Изольда» Р.Вагнера (декорации А.Шервашидзе), «Орфей и Эвридика» К.Глюка (декорации А.Головина, хореография М.Фокина), «Каменный гость» А.Даргомыжского, «Электра» Р.Штрауса, «Алеко» и «Франческо да Римини» С.Рахманинова.

Постановка «Тристана и Изольды» пробудила ряд вопросов о форме оперных спектаклей. С.Ауслендер писал: «В „Тристане

и Изольде“ дебютировал новый режиссер Мариинского театра Вс. Э.Мейерхольд. Вероятно, петербургская осенняя слякоть располагает к брюзжанию. Только этим можно объяснить, что новая постановка вызвала воркотню и даже злобность. Я не вагнерист, но все, что сделал Мейерхольд, как зрелище мне, зрителю, было очень приятно. Самый принцип некоторой ненадежности прекрасно и со вкусом поставленных живых картин мне кажется вовсе *не* неправильным. Сцена, когда, выпив любовный напиток, сами того еще не знающие любовники застыли с помутившимися от внезапного безумия глазами и потом какой-то чужой роковой силой были брошены в объятия друг другу, незабываемо великолепна. Дуэт второго действия, весь исполненный такой страстной, почти нечеловеческой, уже предчувствующей смерть истомы, сам по себе подсказывает неподвижность, и прекрасны, величественны, нежны были позы Тристана на камне и склонившейся у ног его Изольды. А там, где нужны были быстрые движения, Мейерхольд дал их; вся пламенность встречи была в этом одном жесте, которым Тристан окутал своим плащом Изольду, когда роковой пурпур его одежд смешался с более нежным, но однотонным платьем; быстрая же сцена — последнего акта, когда верный Курвенал один защищает мост от отряда короля, была поставлена с подлинным пылом… Хор не болтался без толку, как в „Вампуке“, и там, где должен был служить лишь фоном трагедии, оставался в торжественной неподвижности мудрым и вещим созерцателем событий, бесстрастным и к любви, и к смерти; там же, где движение подсказывается самим ритмом, Мейерхольд придумал много интересных деталей: так, работа с канатом, лазанье по веревочной лестнице и др. Самое подчинение оперной постановки кроме дирижера еще и драматическому режиссеру придало опере новую стройность и строгость всего плана исполнения».

Последняя фраза этой заметки С.Ауслендера с полной точностью указывает на кризис современной оперы. Проблема оперных постановок остается до сих пор неразрешенной, и если оперная постановка не высвободится из-под диктатуры дирижера, то оперный театр будет обречен на гибель. На эту тему мне приходилось уже писать несколько раз, и здесь я снова возвращаюсь к ней в главе, посвященной Сергею Прокофьеву.

Поручив сценическую постановку опер Мейерхольду, директор Мариинского театра В.А.Теляковский[128] сделал героический жест, но, к сожалению, мейерхольдовские постановки остались не более чем счастливым оазисом в искусстве оперного театра.

В 1917 году пришла революция. Первой пьесой, поставленной

Мейерхольдом после октябрьского переворота, была «Мистерия-буфф» В.Маяковского (1918) в зале Консерватории (Петербург) [129].

Затем: театр Мейерхольда, часто менявший свои названия (Театр РСФСР Первый, Театр актера — Вольная мастерская Вс. Мейерхольда, Театр государственного института театральных исканий — ГИТИС[130], Театр им. Вс. Мейерхольда — Государственный театр имени Вс. Мейерхольда, Москва)[131]: «Зори» Э.Верхарна (1920), снова — «Мистерия-буфф» В.Маяковского, в новой вариации (1921), «Великодушный рогоносец» Ф.Кроммелинка (1922).

В том же 1922 году была показана новая постановка «Смерти Тарелкина» А.Сухово-Кобылина в декорациях В.Степановой. «Земля дыбом» М.Мартине («Ночь», переделанная С.Третьяковым[132], декорации Л.Поповой, 1923), «Доходное место» А.Островского (1923), «Лес» А.Островского (1924), «Трест Д.Е.» («Даешь Европу!»), пьеса, сделанная по роману Э.Синклера, П.Ампа, Б.Келлермана и главным образом И.Эренбурга (1924), «Мандат» Н.Эрдмана (1925), «Учитель Бубус» А.Файко (музыкальное сопровождение из вещей Ф.Шопена и Ф.Листа, 1925), «Рычи, Китай!» С.Третьякова (1926), «Ревизор» Н.Гоголя (музыкальное сопровождение М.Гнесина, М.Глинки, А.Даргомыжского и А.Варламова, 1926), «Горе от ума» («Горе уму») А.Грибоедова (1928), «Клоп» В.Маяковского (1929), «Выстрел» А.Безыменского (1929), «Баня» В.Маяковского (1930), «Последний, решительный» Вс. Вишневского (1931), «33 обморока» («Предложение», «Юбилей» и «Медведь» А.Чехова), «Свадьба Кречинского» А.Сухово-Кобылина (1933), «Дама с камелиями» А.Дюма-сына (1934).

Ленинградский Малый оперный театр: «Пиковая дама», опера П.Чайковского (1935, последняя постановка Мейерхольда)[133].

Я познакомился со Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом летом 1914 года в легендарной Куоккале, на даче Николая Ивановича Кульбина, с которым Мейерхольд был в дружеских отношениях и где постоянно в летние месяцы собирались передовые представители русской литературы, живописи, театра.

Мейерхольд был весьма общителен, хоть и не очень разговорчив. Но все его беседы, даже те, которые принято называть «обывательской болтовней», никогда не бывали пустыми: в них всегда чувствовались оригинальность мысли, своеобразность понимания темы и отчетливость выводов. В центре разговоров часто бывал театр. В то время главным увлечением Мейерхольда была итальянская commedia dell'arte. Он даже прозвал себя «доктором Дапертутто» и основал под этим

именем театральную студию и интереснейший журнал «Любовь к трем апельсинам»*, просуществовавший два года (1914–1916).

В числе сотрудников и учеников этой студии и журнала были С.Радлов, Г.Паскар, а также поэт К.Ландау. Там же читал лекции по истории commedia dell'arte К.Миклашевский.

Я набросал тогда карикатуру — профиль Мейерхольда перед веткой с тремя апельсинами. Этот рисунок был напечатан в журнале «Сатирикон».

Наши куоккальские встречи становились все более частыми, и мы довольно скоро перешли на «ты». Мы блуждали по лесным гущам, собирая грибы — подберезовики, подосиновики, сморчки, опенки… Мы катались на лодке по Финскому заливу, иногда отплывая довольно далеко от берега.

Катанье на лодке, взмах весел были тогда моим любимым спортивным развлечением. Мейерхольд тоже часто брался за весла. Я помню, как он сказал мне однажды, что легкое колебание лодки облегчает его мысли, которые становятся от этого более динамическими и эластичными. Он даже сроднил колебания лодки с игрой ритмов и, следовательно, с основным элементом любого искусства. Но охотнее всего Мейерхольд говорил о литературе, о драматургии. Наиболее любимым *русским* драматургом тех лет был для Мейерхольда Леонид Андреев, хоть и не имевший никакого отношения к commedia dell'arte. Я вполне соглашался с этим. Мне и сейчас кажется, что «Жизнь Человека» остается в своем роде единственной и, может быть, самой глубокой пьесой современного репертуара: никакой интриги, никакого анекдота. Рождение, молодость, зрелый возраст, старость, смерть. Все. Бессмысленность жизни. Чтобы написать драму на такую почти биологическую тему, надо было обладать не только смелостью, но и незаурядным талантом. В числе других писателей, проходивших через наши беседы, были преимущественно иностранные драматурги.

В годы Первой мировой войны Мейерхольду пришлось работать в Императорских театрах (Мариинский, Александринский) с классическим репертуаром. Наибольший интерес был вызван постановкой лермонтовского «Маскарада» (принципы итальянской комедии) в Александринском театре. В газетных объявлениях сообщалось:

> «В Александринском театре,
> в субботу, 25-го февраля,
> *25-тилетие службы на ИМПЕРАТОРСКОЙ сцене*
> *Заслуженного артиста Ю.М.ЮРЬЕВА*
> Артистами *ИМПЕРАТОРСКИХ* театров

представлено будет
в первый раз по возобновлению (в 10-й раз):
„МАСКАРАД“
драма в 4 д. (10 картин), соч. М.Ю.Лермонтова
декорации художника А.Я.Головина
костюмы, мебель и бутафория по рисункам художника А.Я.Головина
постановка режиссера В.Э.Мейерхольда
музыка А.К.Глазунова („Valse Fantaisie“ М.И.Глинки)
…»

После длиннейшего перечисления действующих лиц газетное объявление заканчивалось следующими фразами:

«Приветствие юбиляру по окончании пьесы.
БИЛЕТЫ ВСЕ ПРОДАНЫ».

Зрительный зал действительно был заполнен до отказа, не оставалось ни одного свободного кресла. Успех спектакля был необычайным. Аплодисменты носили стихийный характер. Но уже после первого акта стало очевидным, что аплодисменты относились не к юбиляру (Юрьеву), а к постановщику: к Мейерхольду. По окончании спектакля они вылились в подлинную овацию по его адресу. Публика, просочившаяся за кулисы, громко приветствовала Мейерхольда. Юбиляр отошел на второй план. Изобретательность постановщика превзошла все ожидания. Сверхромантическая трагедия — любовь, измена, ревность, яд — протекала в атмосфере маскарада, с музыкальным сопровождением и постоянным мельканием масок. Роскошь декораций, разнообразие костюмов, остроумие масок и, разумеется, строго скомпонованная Мейерхольдом игра таких актеров, как Юрьев, Рощина-Инсарова, Горин-Горяинов, Студенцов, Лаврентьев, тоже в значительной степени способствовали триумфу постановки.

Но этот спектакль останется в памяти не только благодаря своим качествам, но еще и потому, что он явился *последней* постановкой в *Императорских* театрах. Выбравшись из-за кулисной толчеи, через актерский подъезд, на улицу, я с удивлением увидел, что вокруг театра не было ни одного извозчика и ни одного автомобиля. В черной февральской ночи светлели прилипшие к мостовой, к карнизам и к крышам снежные пластыри. Площадь перед театром была безлюдна. Я сделал несколько шагов, когда неожиданно где-то поблизости затрещал пулемет. Перейдя с опаской пустыню Невского проспекта, я завернул за угол и увидел перед собой баррикаду, сложенную из

опрокинутых саней, каких-то ящиков и столбов. Все стало ясным: революция.

Через несколько дней, встретившись со мной, Мейерхольд сказал победным тоном:

— Трах-тарарах!! Теперь, братец, мы сами будем выколачивать наш театр!

Однако «выколачивать» театр оказалось делом слишком сложным. Россия переживала один из наиболее тяжких моментов своей истории — в политическом, военном и экономическом отношении. Создать *свой* театр в таких условиях было для Мейерхольда непосильным, и его оптимизм вскоре истощился. Теперь принято верить, что Мейерхольд был убежденным коммунистом. Мейерхольд вошел в партию, это верно. Но он сделал это уже после того, как коммунистическая партия оказалась у власти, и притом — у власти диктаторской, власти единой партии. Правительство Керенского было весьма эклектичным: Керенский, Маклаков, Савинков…

Раскол социал-демократической партии на большевиков и меньшевиков произошел еще в 1903 году. Но Мейерхольд не принадлежал к социал-демократам, и раскол их партии его не интересовал. Правда, Александр Гладков в своих записях отдельных фраз и суждений Мейерхольда приводит его слова о том, как еще в 1902 году, будучи в Италии, он зачитывался русской нелегальной литературой, и в частности «Искрой», издававшейся Лениным. Термины «большевик» и «меньшевик» тогда еще не существовали, но слухи о разладе между Лениным и Плехановым и о расколе социал-демократической партии уже стали главной темой политических споров русских эмигрантов. Однако не следует забывать, что А.Гладков был сотрудником Мейерхольда лишь в последние годы его театральной деятельности, то есть в полный разгар сталинизма, когда подобные фразы сделались своего рода броней от всевозможных нападок и репрессий.

Мейерхольд интересовался театром. В этом не было ничего эгоистического или эгоцентрического. Он интересовался театром для человечества, для обогащения культуры человечества, для обогащения его духовной жизни…

Мейерхольд «записался» в большевистскую партию пятнадцать лет спустя после ее основания и (повторяю) когда она пришла к власти. Так поступил не только Мейерхольд, так поступило огромное количество Эренбургов и Арагонов. Мотивы, однако, были разные. Если одни записывались в партию для обеспечения собственного благополучия и ловчились проскользнуть через все партийные перипетии от Ленина до

Косыгина, то Мейерхольд вошел в партию исключительно ради благополучия театра и довольно скоро обнаружил свои противоречия с «генеральной линией».

Однажды, в августе 1917 года, Мейерхольд зашел ко мне и, зная, что я был в дружеских отношениях с Борисом Викторовичем Савинковым, спросил меня, не смогу ли я устроить их встречу в моей квартире. Мейерхольд сказал, что положение театра, ввиду политических событий, становится все более безнадежным, и в особенности театра новаторского, театра исканий. Театр выдыхается, и для его спасения нужны деньги, нужны материальные возможности, которыми в данных исторических условиях располагает исключительно правительство. Но всякие правительства поддерживают главным образом театры академического характера.

— Савинков же является не только министром, не только членом правительства, — продолжал Мейерхольд, — но также и другом искусства, и его содействие могло бы оказаться весьма существенным. На те или иные политические тенденции мне наплевать с высокого дерева. Я хочу спасти театр, омолодить его, несмотря на события.

Встреча состоялась. Савинков, как известно, не принадлежал к коммунистам: он был их противником. Впрочем, политические темы во время беседы, как это ни странно, не были даже затронуты. Идеи Мейерхольда чрезвычайно заинтересовали Савинкова, и он обещал сделать все необходимое, чтобы они могли осуществиться. К сожалению, через два месяца произошел Октябрьский переворот и Савинкову пришлось скрыться.

Что оставалось делать Мейерхольду для «спасения» театра? Объявить себя коммунистом и записаться в партию. Мейерхольд так и поступил. Больше того: после Октябрьской революции Мейерхольд переменил даже свою внешность. Элегантный представитель интеллектуальной богемы превратился в «пролетария»: рабочая блуза, рабочая фуражка, надетая набекрень. Но все это демонстративное «коммунизанство» Мейерхольда было лишь маскировкой, прикрывавшей его подлинные заботы об искусстве театра как такового. Еще в первом номере журнала «Аполлон», в 1909 году, Мейерхольд писал с достаточной ясностью: «Когда народ, занятый устроительством жизни, кладет в основу своих действий силу, тогда возникает проблема — *Революция и Театр*… Во Франции в конце XVIII века театр превратился в кафедру проповедей, перестав быть Домом Искусств… и только самое ограниченное меньшинство писателей пробовало бороться с тенденцией сценического обсуждения политических идей и событий. Когда же

страна пытается выковать лик нового общества путем спокойного культурного созидания, тогда встает перед нами другая проблема — *Театр как Празднество*. Тогда Дом Искусств перестает быть средством и становится целью… И тогда какой-нибудь Вагнер своей гигантской энергией побеждает косность общественных вкусов, и возникает театр Байрейта. Так же и в наши дни, причем гений одного часто заменяется усилиями целого поколения. Только оттого, что десятками лет наслаивалась культурность Мюнхена, благодаря влиянию передовых художников и поэтов, мог возникнуть Мюнхенский Kunstlertheater, настоящий Дом Искусств, со сцены которого зазвучали стихи гетевского „Фауста“».

В 1918 году при Народном комиссариате просвещения был учрежден Театральный отдел (ТЕО), во главе которого была поставлена жена Льва Борисовича Каменева и сестра Льва Давыдовича Троцкого Ольга Давыдовна Каменева[134].

Само собой разумеется, что наличие в партии столь видного театрального деятеля, как Мейерхольд, не могло пройти незамеченным, и он был назначен на пост заместителя Каменевой. А.В.Луначарский писал в статье «Театр РСФСР», напечатанной в 1922 году: «В.Э.Мейерхольд вступил в коммунистическую партию и стал самой видной фигурой того учения и той практики объединения *левизны* формальной с левизной политической, которая является, конечно, весьма интересным и значительным фактором в жизни русского театра. Правее стоял Ф.Ф.Комиссаржевский, в начале революции раскрепощенный ею и давший несколько полных вкуса и правильно намеченных новшеств, хотя в декоративном отношении сильно зараженных футуристической модой»[135].

Сергей Эйзенштейн

Мейерхольд привлек в репертуарную комиссию и в иные органы ТЕО А.Блока, Вяч. Иванова, В.Брюсова, Р.Иванова-Разумника, А.Ремизова, Г.Чулкова, Е.Вахтангова… и даже, косвенным образом, В.Маяковского, три пьесы которого Мейерхольд поставил в своем театре в те годы. Подобное, до того небывалое, сотрудничество оказалось решающим в развитии русского театра первых лет революции и нэпа как в области

репертуара, так и в области формального искательства. Не будет преувеличением сказать, что в этот период времени русский театр, во главе которого оказался Мейерхольд, завоевал первое место в рядах всего мирового сценического искусства. Театр Станиславского, Театр Мейерхольда, Театр Таирова, Театр Вахтангова…

Мое единственное сотрудничество (косвенное) с Мейерхольдом носило почти случайный характер. В 1919 году Мейерхольд вместе с Л.И.Жевержеевым организовали Показательный эрмитажный театр в помещении Зимнего дворца и предложили мне сделать там какую-нибудь постановку по моему выбору.

Шел страшный год. Виктор Шкловский писал: «Мороз впивался в стены домов, промораживал их до обоев. Люди спали в пальто и чуть ли не в калошах. Все собирались в кухни; в остальных комнатах развелись сталактиты. Люди жались друг к другу, и в опустелом городе было тесно…

Голод… Мы ели странные вещи: мороженую картошку и гнилой турнепс, и сельдей, у которых нужно было отрезать хвост и голову, чтобы не так пахли… Ели овес с шелухой и конину, уже мягкую от разложения… Голод и желтуха. Мы были погружены в голод, как рыба в воду, как птицы в воздух…

И город великий, город все жил… Из темных квартир собирались в театры. Смотрели на сцену. Голодные актеры играли. Голодный писатель писал…»

В этом голодном Петербурге, с голодными актерами я работал в неотопленном, промерзшем Зимнем дворце. Мне не хотелось брать уже игранные, знакомые пьесы, и я остановил мой выбор на малоизвестной комедии Льва Толстого «Первый винокур, или Как чертенок краюшку заслужил», напечатанную впервые в 1887 году: шесть действий и всего тридцать четыре маленькие странички текста. Речь шла о «дьявольском пойле», и второе действие пьесы происходило в аду. Передо мной встал вопрос: хватит ли у драматических актеров динамизма, чтобы превратиться на сцене в чертей, летающих по воздуху и вообще освобожденных от силы притяжения? После долгих обдумываний я решил составить труппу из актеров театра и актеров цирка. По счастливому совпадению в петербургском цирке Чинизелли выступал тогда очень ловкий квартет акробатов под именем «Четыре черта». Вот этих четырех чертей я и привлек в мой ад.

Декорации были составлены из разноцветных пересекающихся шестов и канатов, слегка замаскированных трапеций, повешенных в пространстве разнообразных качавшихся платформ и иных цирковых аппаратов — на фоне абстрактных

красочных пятен, по преимуществу огненной гаммы и не имевших иллюстративных намеков. Черти летали и кувыркались в воздухе. Канаты, шесты, трапеции, платформы находились в постоянном движении. Действие развивалось одновременно на сцене и в зрительном зале.

Сочетание актеров драмы и циркачей, как и динамика элементов декорации, казалось весьма рискованным, но дало неожиданно настолько любопытные результаты, что об этом опыте упоминается до сих пор в историях советского театра, изданных в Советском Союзе и в других странах.

Виктор Шкловский напечатал о постановке «Первого винокура» статью в газете «Жизнь искусства» (1919), озаглавленную «Дополненный Толстой» и начинавшуюся такими лестными словами: «„Первый винокур“ Льва Толстого, дополненный Ю.Анненковым, — пишу без всякой иронии или восхищения, а просто устанавливая факт — вещь яркая и обнаженная в своем сложении.

Анненков поступил с текстом Толстого так. Он взял его как сценарий и развернул его, вставив гармонистов, частушки, эксцентрика, акробатов и т. д. Мотивированы эти вставки так: частушки вставлены как песни мужиков, подпоенных дьявольским пойлом, гармонисты и хоровод тоже вставлены в сцену пьянства, акробаты же даны как черти, то есть цирк введен в пьесу как преображение ада… Каждое воспроизведение произведения есть его пересоздание — перекомпоновка, что очень ясно при рассмотрении копий, сделанных с одного и того же произведения на расстоянии даже, ну, двадцати лет. Анненковская же перекомпоновка хороша уже тем, что она не воображает себя копией».

Двадцать восемь лет спустя, в 1947 году, в толстом томе «Советский театр» (изданном в Москве «к тридцатилетию советского государства»), в статье Б.Ростоцкого «Основные этапы развития советского театра», я прочел о том, что «Ю.Анненков, поставивший в 1919 году в Петрограде пьесу „Первый винокур“ Льва Толстого, по праву может считаться родоначальником перелицовок классики на сцене — в таком абсурдном нагромождении цирковых трюков предстала на сцене народная пьеса Толстого».

Еще через девять лет, в 1955 году, в Нью-Йорке в Чеховском издательстве[136] вышла книга Н.А.Горчакова «История советского театра». Говоря об Эрмитажном театре, Горчаков писал: «Наиболее интересной работой этого опытного театра оказался „Первый винокур“ Л.Н.Толстого. Режиссер спектакля Юрий Анненков на реалистическом и бытовом материале пьесы

Толстого, направленной против кулаков, поощряющих пьянство в деревне, делает попытку создать новую форму зрелища для народа, включающую в себя элементы цирка и балагана. Он расширяет фантастический элемент пьесы, вводя чертенят, шута — старого черта, вертикального черта, поручая эти роли цирковым артистам: клоунам, партерным акробатам и т. п. Этот первый опыт слияния форм театра и цирка, может быть, был навеян режиссеру футуристическим манифестом Маринетти. Это был первый шаг в направлении мюзикхоллизации театра, какой в дальнейшем займутся другие новаторы советского театра, включая такого большого экспериментатора, как Сергей Эйзенштейн.

Постановка „Первого винокура“ поднимает тот вопрос, который в будущем разделит людей русского театра на два лагеря, вопрос этот — право на перелицовку, переделку и перемонтаж классиков. Встает проблема: что есть текст классического произведения драматургии? Святыня или только сценарий? В то время как большинство будет возмущаться и негодовать по поводу кощунственного кромсания классиков, меньшинство, в том числе в первую очередь Мейерхольд (еще до революции первым начавший ревизию классиков), будет отстаивать свое право на свободу обращения с классическими текстами».

О постановке «Первого винокура» довольно подробно говорилось также во французском авангардном художественном двухмесячнике «Aujord'hui», в номере, посвященном «пятидесятилетию театральных исканий» (май 1958-го), где был воспроизведен и мой эскиз абстрактной декорации ада. Затем — во французской «Энциклопедии современного театра», том 2-й (1917–1950), изд. Olivier Perrin, Париж, 1959 г.

К моему большому удивлению, я прочел о постановке «Первого винокура» даже в советской «Театральной энциклопедии» (Государственное научное издательство «Советская энциклопедия», Москва, 1961) в заметке обо мне: «Выступал также как режиссер („Первый винокур“ Л.Н.Толстого, 1919, Эрмитажный театр)». К этой фразе добавлено: «… Пропагандировал формалистич. теории (см. ст. А. в „Вестнике театра“, 1921, № 93–94)».

Наконец, в 1962 году я неожиданно получил запрос из французской Национальной библиотеки (Париж) о том, где находятся мои эскизы к декорациям «Первого винокура». Я сказал, что у меня сохранился только эскиз к картине ада, после чего этот эскиз был приобретен Национальной библиотекой.

«Первый винокур» прошел с большим успехом, но

продержался на сцене всего четыре дня, так как почти сразу же театр был закрыт ввиду того, что советская власть сочла недопустимым подобное «буржуазное осовременивание классиков». Я должен тут же заметить, что спектакль пришелся по вкусу передовой интеллигенции и красноармейцам, для которых было сделано два представления «Первого винокура». Возмущалась же только так называемая «буржуазия», к числу которой в первую очередь принадлежали «партийцы», панически боящиеся каких-либо «новшеств».

Игра цирковых артистов, присутствие которых меня очень волновало, органически слилась с игрой артистов драмы, чрезвычайно обогатив *зрелищный* элемент спектакля. Цирковая техника, полное овладение своим телом, своими мускульными рефлексами стали в моих глазах совершенно необходимыми для каждого актера драмы, даже в психологическом театре Станиславского. В аду по приказу Старшего черта другие черти хлещут прутьями чертенка. Чертенок кричит: «Ой-ой-ой!» — и при каждом восклицании делает от полученного толчка кульбит, прежде чем растянуться на земле, в то время как хлещущие черти, довольные собой, разлетаются во все стороны через головы других. Максимальная зрелищная выразительность.

В 1919 году, через несколько дней после постановки «Первого винокура», я напечатал в «Жизни искусства» статью «Веселый санаторий». Этот журнал читался в те годы всеми людьми театра, и поэтому я приведу из моей статьи несколько фраз: «Сенсация! Роскошное гала-представление! Человек без костей! Музыкальные эксцентрики! Полеты в воздухе! Ученые слоны! Масса трюков! Рыжий Бим-Бими! Гомерический хохот! Роскошное гала-монстр-представление! Grande et brillante reprêsentation!

Это для вас, застарелые, зачахлые горожане. Спешите в цирк — он заменит вам санаторий. Вы с иронической улыбкой проходите мимо пестрых цирковых плакатов, потому что вас с детства учили посещать „серьезные“ театры. Глубочайшее заблуждение! Спешите в цирк: цирк — наилучший санаторий для застарелых и хронических скептиков…

Цирк — не искусство, твердите вы. Глубочайшее заблуждение. Искусство цирка — одно из самых тонких и великолепных искусств.

Искусство драматического актера — самое приблизительное из всех искусств. Оно менее всего абсолютно. Актер может ежедневно изменять форму представления, то повышая, то понижая степень совершенства исполнения роли, и тем не менее спектакль будет доведен до конца. Точка с запятой; многоточие… Вы уходите из театра с тягостным чувством, будто вы заглянули в

зеркало.

Другое дело в цирке. Искусство циркача — совершенно, ибо оно абсолютно. Маленькая ошибка в расчете гимнаста, секундное замешательство — и он теряет равновесие, падает с трапеции, номер срывается, искусства нет. Ничего приблизительного, ничего непроверенного. Точность и тонкость исполнения — здесь уже не качество, а непременное условие, закон.

Искусство драматического актера — вдохновенное дилетантство. Искусство циркача — всегда совершенное мастерство…

Ни одной запятой, ни одного многоточия. Целый частокол восклицательных знаков!!!!!!!

…Года два тому назад В.Э.Мейерхольд в статье о цирке утверждал, что цирковые зрелища пробуждают в зрителе героическое начало. Разве мог бы авиатор решиться впервые на мертвую петлю, вернувшись на аэродром с представления чеховских „Трех сестер“? Нет. Но, посмотрев головокружительные трюки гимнастов, он, не задумываясь, повернул бы руль своего Блерио, чтобы в высоте трех тысяч метров повиснуть вверх ногами.

В России много говорится о героическом театре. Сколько раз отводилось для него помещение. Не проще было бы над входом в круглое здание с конусообразной крышей повесить вывеску:

Героический театр

и прибавить:

Веселый санаторий».

Несколько позже В.Шкловский писал в статье «Искусство цирка», помещенной в «Жизни искусства»: «Мы ощущаем цирк как искусство, как героический театр, по Ю.Анненкову».

Несмотря, однако, на запрещение пьесы, петербургский отдел ТЕО, возглавлявшийся тогда М.Ф.Андреевой, решил, основываясь на моем опыте, открыть в Петербурге театр «Народная комедия», постоянная труппа которого будет составлена из актеров театра и цирка. Мне было предложено взять этот театр в мои руки, но я отказался, боясь, что «заведывание» театром займет все мое время. Руководителем и режиссером театра был назначен Сергей Радлов, декоратором — Валентина Ходасевич, а среди цирковых актеров, включенных в труппу, оказались именно те, которые были мною собраны для «Первого винокура».

Снова в «Жизни искусства» и опять — В.Шкловский в статье «Народная комедия и „Первый винокур“» говорил, что «Радлов, происходя по прямой линии от Юрия Анненкова, по боковой происходит из пантомимы Мейерхольда»[137].

В 1920 году А.Таиров в Камерном театре поставил

«Принцессу Брамбиллу» Э.Т.А.Гофмана с применением цирковой акробатики. В «Записках режиссера» (1921) А.Таиров писал, что новый актер должен в совершенстве владеть акробатикой и жонглерством.

В 1922 году в Москве С.Эйзенштейн в Театре Пролеткульта объявил необходимой для формирования актера акробатическую культуру цирка. Кроме того, он говорил о необходимости очистить сцену от декоративных элементов и превратить ее в машину для игры, машину, представляющую главным образом гимнастические аппараты.

В том же 1922 году Вс. Мейерхольд провозгласил «биомеханику», вскоре ставшую его знаменитой теорией актерского искусства и тоже в известной степени основанной на технике цирка. Мейерхольд писал («Актер будущего», журнал «Эрмитаж»), что «актер должен быть *физически благополучен*», что он «должен иметь верный глазомер, обладать устойчивостью, в любой момент знать центр тяжести своего тела», то есть «он должен изучить *механику* своего тела, так как творчество актера есть творчество пластических форм в пространстве».

В 1924 году Мейерхольд поставил в своем театре «Лес» Островского. Актеры к тому времени уже значительно овладели биомеханикой, которая в те годы стала уже в этом театре не только теорией, но и обязательным ежедневным физическим упражнением актеров. Игорь Ильинский, исполнявший в «Лесе» роль Аркашки Счастливцева, достиг к тому времени в этой области совершенно исключительной виртуозности и изобразительной силы жестов, движений и мимики. Длинный и узкий, подвешенный на колосниках парапет, подымавшийся полукругом через всю сцену и уходивший за кулисы, создавал впечатление дороги и порой моста, на котором усталый Аркашка присел, сбросив ногу через край парапета, и занялся рыбной ловлей. Но ни удочки, ни червей, ни рыб, ни реки на сцене не было. Он нанизывал червя на крючок удочки, закидывал ее в реку, следил за движением поплавка, забрасывал его снова, когда течение реки уносило его слишком далеко, и наконец, заметив, что рыба клюнула, напрягал все свое внимание и ловко выдергивал удочку из воды с болтавшейся на крючке рыбой. Аркашка подхватывал рыбу, и трепетавшая кисть руки, полузажатая в кулак, превращалась в глазах зрителя в трепетавшую, бившуюся в руке рыбу. Придерживая под мышкой трость удочки, Аркашка вынимал крючок изо рта рыбы и совал ее в несуществующий мешок. Это зрелище превращалось в подлинную галлюцинацию и осталось (по крайней мере, для меня) незабываемым. Редкий, выдающийся актер. В последний

раз я встретился с ним в Париже в 1962 году, во время гастролей московского Малого театра, в Театре Сары Бернар. Привезенная сюда постановка «Власти тьмы» Л.Толстого была весьма неудачной, но Игорь Ильинский в роли Акима был замечателен. Все то, что дало ему учение Мейерхольда, сохранилось до сих пор.

Вспоминая свою юность и ученье у Мейерхольда искусству актера, Ильинский писал в своей книге «Сам о себе», вышедшей в Москве в 1961 году: «Я восторгался великолепными, неотразимыми мизансценами, которые он (Мейерхольд) предлагал нам, молодым актерам, его актерским мастерством, сказывавшимся во владении ритмом, пластикой тела, в совершенстве сочетающихся во всех его показах с внутренней эмоциональностью и психологической правдой. Вот в этой его практике было больше всего полезного для его учеников, которые жадно впитывали все великолепие и разнообразие актерского мастерства этого великого учителя».

По окончании спектакля мы увиделись за кулисами (после почти сорокалетнего перерыва), расцеловались, поболтали на разные темы и, конечно, вспоминали о Мейерхольде. В той же книге Ильинский говорил о постановке «Леса»: «Если „Великодушный рогоносец“ был принят главным образом интеллигентной, театральной публикой и оставался во многом непонятным и чуждым спектаклем для зрительских масс, то „Лес“ получил признание у широкого зрителя, валом повалившего на этот спектакль, который твердо оставался в репертуаре театра пятнадцать лет, вплоть до закрытия, прошедший за это время более тысячи раз… Островский — драматург и Мейерхольд — режиссер… оказались театральными магами и волшебниками».

Творчество Мейерхольда, являвшееся символом перманентной революции театральных форм, прошло длинный ряд перевоплощений. Я назову здесь два наиболее важных и диаметрально противоположных друг другу периода: театр *статичный* и театр *динамический*. К первому из этих периодов относятся постановки, сделанные Мейерхольдом в театре В.Ф.Комиссаржевской. Второй период нашел окончательное выражение после революции, в Театре РСФСР-1.

В моей ранней юности меня всегда увлекала в постановках Мейерхольда пластичность застывания движений, скульптурная неподвижность групп и певучая сдержанность речи. Мейерхольд писал: «Нужен Неподвижный театр. И он не является чем-то новым, никогда не бывалым. Такой театр уже был. Самые лучшие из древних трагедий: „Эвмениды“, „Антигона“, „Электра“, „Эдип в Колоне“, „Прометей“, трагедия „Хоэфоры“ — трагедии

неподвижные. В них нет даже психологического действия, не только материального, того, что называется сюжетом. Вот образцы драматургии Неподвижного театра. А в них Рок и положение Человека во вселенной — ось трагедии. Если нет движения в развитии сюжета, если вся трагедия построена на взаимоотношении Рока и Человека, нужен Неподвижный театр… Техника неподвижного театра та, которая боится лишних движений, чтобы ими не отвлечь внимание зрителя от сложных внутренних переживаний, которые можно подслушать лишь в шорохе, в паузе, в дрогнувшем голосе, в слезе, заволокнувшей глаз актера… Действие внешнее в новой драме, выявление характеров становится ненужным. Мы хотим проникнуть за маску и за действие в умопостигаемый характер лица и прозреть его внутреннюю маску».

На ту же тему писал и Федор Сологуб: «Не должно быть в театре игры. Только ровная передача слова за словом, спокойное воспроизведение положений, картина за картиной. И чем меньше этих картин, чем медленнее сменяются они, тем яснее выступает перед очарованным зрителем трагический замысел… Актер должен быть холоден и спокоен, каждое слово его должно звучать ровно и глубоко, каждое движение должно быть медленно и красиво».

В книге Н.А.Горчакова «История советского театра» указывается также на то, что в Эрмитажном театре были сделаны «первые опыты сценической площадки па основах урбанизма и динамизма». Декорация ада в «Первом винокуре» с подвешенными платформами, канатами, трапециями и световыми эффектами действительно находилась в постоянном движении.

В 1921 году петербургский журнал «Дом искусств» (№ 2) напечатал мою статью о динамических декорациях «Театр до конца», о которой я довольно подробно говорил в главе, посвященной Сергею Прокофьеву.

Мейерхольда заинтересовала моя статья. Он в течение двух дней разговаривал со мной на эту тему, со многим соглашался, против многого возражал и, в конце концов, сказал, что «считает полезным» перепечатать мою статью в официальном органе ТЕО — «Вестнике театра», что вскоре и было сделано (№ 93–94, 1921, Москва)[138], с некоторыми, однако, сокращениями.

Пьеса Г.Кайзера «Газ» с моими динамическими декорациями была поставлена в 1922 году[139].

Тогда же, в 1922 году, Мейерхольд показал в своем театре «Великодушного рогоносца» Ф.Кроммелинка и в новой постановке «Смерть Тарелкина» А.Сухово-Кобылина. Декорации, исполненные для первой пьесы Л.Поповой и для второй —

В.Степановой, были на этот раз тоже динамическими конструкциями, лишенными иллюстративного и декоративного характера: более всего они походили на заводские машины и на цирковые аппараты. Даже мебель (в «Смерти Тарелкина») трансформировалась на глазах у зрителей. Все эти элементы вошли в общее движение с действующими лицами, помогая их сценическим эволюциям.

— Кончился твой неподвижный театр прерафаэлитов? — пошутил я, разговаривая с Мейерхольдом.

— Schluss[140], — ответил он, — статика не уживается больше с нашей взбесившейся действительностью.

Индустриально-цирковая форма динамических декораций повторялась затем на протяжении долгих лет — в театре и в кинематографе. Я уже упоминал декорации Г.Якулова к балету С.Прокофьева «Стальной скок», поставленному в Париже в 1927 году, и знаменитый фильм Чарли Чаплина «Новые времена», поставленный в 1936 году. Но, конечно, наиболее замечательными опытами абстрактного динамизма декораций и вместе с тем стремления, «уйдя дальше футуризма, дальше экспрессионизма и дадаизма», превратить актера не более как в один из механических элементов общего сценического движения, были опыты новаторов немецкого театра: Оскара Шлеммера, Курта Шмидта, Моголи-Наги, поляка Льва Шиллера и др…

Сологубовская статичность «условного» театра Мейерхольда кончилась с его уходом из театра В.Ф.Комиссаржевской. Постановки, сделанные им в Театре интермедии[141], в Александринском и Мариинском театрах, должны быть причислены к переходному периоду мейерхольдовских исканий. Динамический период сформировался в разгар «взбесившейся действительности» и достиг своего апогея в постановке «Трест Д.Е.»[142] (июнь 1924 года). Это был поистине сценический фейерверк, являвшийся, по слову Мейерхольда, смесью циркового представления с агитационным апофеозом.

Художник И.Шлепянов отбросил все «декоративные» условности и построил целый ряд деревянных щитов, укрепленных на роликах. Во время действия актеры постоянно передвигали их, каждый раз меняя их архитектурные сочетания и подчеркивая этими переменами свою игру. Для еще большего динамизма по сцене метались вихри цветных прожекторов.

Само собой разумеется, что пьеса не была написана для такого оформления, и ее текст Мейерхольду нужно было значительно переработать. Через несколько дней после первого представления «Треста Д.Е.» Мейерхольд, смеясь, рассказал мне о «злющем» письме, полученном им от Эренбурга, где говорилось:

«Я еще не классик, чтобы мои произведения можно было переделывать». Между Эренбургом и Мейерхольдом произошел разлад, длившийся несколько лет. «Трест Д.Е.» был последней мейерхольдовской постановкой, увиденной мною в СССР.

Еще одно воспоминание, о котором я не могу умолчать, связано с постановкой пьесы С.Третьякова, перекроившего пьесу М.Мартине «Ночь», получившую новое название — «Земля дыбом».

Я уже забыл, была ли то премьера этого спектакля (4 марта 1923 года) или одно из очередных ее представлений. Зал был переполнен. Недалеко от меня, в одной из лож, в компании с несколькими красными командирами сидел в военной форме наркомвоен и председатель Реввоенсовета республики[143] Л.Д.Троцкий, с большим вниманием следивший за сценическим действием.

Как всегда, в мейерхольдовской постановке было много интересных находок. Темой пьесы была гражданская война, гибель царизма, разгром белой армии. На экране, введенном в конструктивистские декорации Л.Поповой, появлялись политические лозунги. Когда на нем зрители прочли, что «спектакль посвящается народному военному комиссару Льву Давидовичу Троцкому», то все встали, и за аплодисментами последовало пение «Интернационала». Троцкий тоже выслушал все это стоя. Дальше сквозь зрительный зал проезжали на сцену настоящие броневики, мотоциклетки, грузовики, тоже вызывавшие аплодисменты и восклицания: «Слава Красной армии! Вперед к пролетарской диктатуре!» и т. п.

Во время одного из действий, случайно обернувшись к ложе Троцкого, я увидел, что его больше там не было. Я подумал, что спектакль ему, может быть, не пришелся по вкусу и что он незаметно ушел из театра. Но через две-три минуты Троцкий неожиданно появился *на сцене* и среди очень картинно расступившихся актеров произнес короткую, но уместную по ходу действия речь, посвященную пятилетию основания Красной армии. После бурной овации действие продолжало развиваться на сцене самым естественным образом, и Троцкий снова вернулся в свою ложу.

Этот прием слияния театра с жизнью, правда, не был уже новостью в театре Мейерхольда. Так, еще в 1921 году, в постановке «Зорь» Верхарна, артисты разбрасывали в зрительный зал «агитки», и однажды было прочитано со сцены только что полученное в Москве и еще не опубликованное телеграфное сообщение члена Реввоенсовета 5-й армии Смилги (впоследствии расстрелянного Сталиным) о взятии Красной армией

Перекопского перешейка в Крыму. Но, конечно, прочитать со сцены телеграмму — это одно, а появление на сцене реального Троцкого в качестве действующего лица пьесы, в роли наркомвоена — это уже совсем другое.

Мейерхольд, повторяю, относился к революции как к явлению социальному равнодушно. Но революция социальная открывала для него, как ему грезилось, пути к революции театра. В сущности, именно к этому сводился столь прогремевший в первые годы революции мейерхольдовский «Театральный Октябрь». В нескольких пропагандных формулах Мейерхольд провозгласил народный театр, театр для широких народных масс, который должен был, войдя в жизнь народа, стать сознательным оружием в руках рабочего класса в начатой борьбе за защиту своего государства, своей новой культуры и т. д… Но эти фразы, эти «боевые лозунги» казались Мейерхольду не более чем флагами, прикрываясь которыми он сможет наконец строить новые формы театрального выражения. Иных возможностей, иных путей он не видел.

В первые годы «Театрального Октября» подобная маскировка действительно оказалась полезной, но, к сожалению, это длилось недолго. Можно верить в коммунистическую революцию или ненавидеть ее, но нельзя не признать, что опыты, сделанные Мейерхольдом в те годы, были чрезвычайно смелыми и имели громадное значение в развитии театрального искусства дальнейших лет.

Если Троцкий или Карл Радек относились к поискам Мейерхольда с искренней симпатией и морально всегда поддерживали его, то причиною этого был их высокий культурный уровень. Но большинство ленинского партийного окружения, не отличавшегося интеллектуальными качествами, придерживалось ленинского мнения о необходимости упрощения форм искусства и требовало, чтобы все виды искусства стали доступными пониманию «широких народных масс». Восставая против формальных поисков, марксисты-ленинисты сводили искусство к вульгарному реализму «верного отображения советской действительности». Даже жена Ленина Н.Крупская опубликовала еще в 1921 году уничтожающую статью по поводу мейерхольдовской постановки верхарновских «Зорь». Об этой статье Мейерхольд с веселым смехом рассказывал мне, но прочитать ее я не удосужился.

Между двумя позициями некоторое время держался народный комиссар просвещения А.Луначарский. Несмотря на высокую репутацию, завоеванную Мейерхольдом, и на его принадлежность к коммунистической партии, Луначарский

продолжал, однако, относиться к Мейерхольду с известной долей недоверчивости, постоянно возраставшей по мере того, как его искания заметнее отходили от банального реализма. Уже в начале 1921 года и в 1922 году А.Луначарский писал: «В.Э.Мейерхольд прошел несколько стадий развития, с большим чутьем следуя за эволюцией, так сказать, модернистской моды. Символический стилизованный театр, театр по преимуществу живописных ансамблей сменился у него театром вещным, конструктивным…

Мейерхольд… беззаботно относится к содержанию, заявляя, что драматургия не важна в театре и хотя на разные лады, но одинаково продолжает уже господствовать форма. Отсюда получается большая опасность пустоты с точки зрения идейной и эмоциональной, и уже не опасность, а несомненное наличие затрудняющих восприятие изворотов и кривляний, которые на здоровый вкус новой публики не могут не действовать отрицательно. В тех же случаях, когда они отрицательно не действуют, это свидетельствует только о легкости, с которой непредупрежденный пролетарий может быть отравлен устремлениями упадочной культуры…

…Центральной фигурой новаторского театра является Мейерхольд. Он был, так сказать, человеком театрального Октября. Правда, пришел он с революционными идеями не сразу, но когда пришел, то его пылкий энтузиазм сделал его яркой фигурой в нашем ярком театральном мире. Я не буду касаться здесь административной деятельности Мейерхольда. Она была довольно неудачной. Его окружали частью горлопаны, частью люди, страдавшие в то время корью левизны до умопомрачения. В результате чего пришлось этот немножко карикатурный Октябрь пресечь как можно скорее. Зато в отношении художественном будущий историк русского театра во время революции посвятит много страниц Мейерхольду, а я должен посвятить ему, по крайней мере, некоторое количество строк.

В Театре РСФСР Мейерхольд, следуя своей идее политической и формальной левизны, дал замечательный спектакль. Нет никакого сомнения, что „Зори“, которые в конце несколько растрепались и надоели, которые, по существу, уже из-под пера Верхарна вышли несколько не соответствующими идеалу революционной пьесы и были неудачно переделаны, все же явились настоящей зарей революционного театра. Я был очень против крышки рояля, которая летала по небу Оппидоманя, я несколько конфузился, когда рабочие, тоже сконфуженные и почти вспотевшие от сознания своей некультурности, указывая перстом на ту или другую подробность декорации, спрашивали

меня, что сей сон значит, и, несмотря на это, в особенности в первый спектакль, в театре чувствовался подъем и подъем на сцене. Пускай на сцене было слишком много крику, но были настоящие ораторы и революционный энтузиазм. Была новая форма, чистая, величественная, простая. Конечно, заря была еще бледная, но несомненно свежая алая зорька. Следующий спектакль Мейерхольда „Мистерия-буфф“ Маяковского, конечно, шаг вперед. Я продолжаю утверждать и уверен, что это в конце концов будет всеми признано, что „Мистерия-буфф“ Маяковского, прекрасная буффонада — первый опыт и прообраз настоящей театральной революционной сатиры. И Мейерхольд во многом превосходно уловил и выразил ее дух. Наконец, третьим шагом, который, наверное, был бы еще более значительным достижением, являлся грандиозный замысел революционизирования „Кола ди Риенци“ Вагнера. К сожалению, средств на это у Республики не хватило, и замысел приостановился. Быть может, Мейерхольду удастся осуществить его в будущем. Между тем для Мейерхольда все эти постановки были компромиссами. Размахнулся он гораздо шире, он занес руку над самим театром как таковым и его принципами. Со стремительностью футбола летел и летит Мейерхольд вперед, не совсем ясно понимая, от кого он получил толчок. В чем заключается устремление Мейерхольда в настоящее время? В приближении театра к цирку, к мюзик-холлу. Пусть, говорит он, театр будет веселым зрелищем, пусть наполнится он гаерами, гимнастами, красками, звоном, весельем, мастерством, непринужденностью и т. д. и т. п. Конечно, этот мейерхольдовский театр, который я от всей души приветствую, не надо будет называть театром, его можно звать как угодно. Я предлагаю, когда мы осуществим его, первое подобное учреждение назвать *Мейерхольдией*. Это будет нечто замечательно веселое, милое, куда можно будет пойти отдохнуть душой. Это будет выражение американизма, от которого мы вовсе не думаем чураться, как от дьявола, которому мы охотно отдадим свое (как не будем, несомненно, прогонять и милого чертенка оперетку), но театра, конечно, заменить все это нам не в состоянии.

Новые опыты Мейерхольда в этом отношении меня не удовлетворяют. Я вполне согласен с тем, что можно сделать театр менее зависимым от декорации, более вещным, согласен с тем, что машину можно выдвинуть на первый план, машину — не театральную, закулисную, а машину как действующее лицо. Например, „Паровозная обедня“ Каменского есть первый шаг к такому превращению машины в лицо, и это хорошо. Но пока пусть не обидятся на меня Всеволод Эмильевич и другие наши

конструктивисты, они очень напоминают обезьяну, которая очки лизала и низала на хвост, но не могла догадаться, что их надо надеть на нос. Так и конструктивисты с машиной, будь то Архипенко или Татлин, Малевич или Альтман, будь то, наконец, Мейерхольд с его декораторами, — все они переобезьянивают инженеров, но в чем *суть* машины, знают так же мало, как тот дикарь, который думал, что газеты читают для того, чтобы лечить глаза…

Мейерхольд в будущих своих дерзновениях и попытках может дать очень много, но только надо помнить, что он все доводит до парадокса. В этом его своеобразная прелесть, за это его невозможно не любить. Но из этого же следует, что приходится брать его не без критики…»

Впрочем, уже в 1906 году, в период сотрудничества Мейерхольда с Верой Комиссаржевской, Луначарский писал: «Талант В.Ф.Комиссаржевской, сдабривая различные кунстштюки г. Мейерхольда, постепенно приучает молодую публику глотать его декадентские пилюли. С глубоким убеждением скажу, что г. Комиссаржевская служит дурному делу» («Об искусстве и революции»).

И в другой статье, озаглавленной «Заблудившийся искатель» (прозвище, данное Луначарским Мейерхольду): «В г. Мейерхольде, поистине, нет лукавства. У него узкий ум, он легко проникается идейками, зажигается оригинальностью той или другой концепции и начинает ее фанатически проводить в жизнь, словно у него наглазники. Он не сознает, что буржуазный инстинкт, декадентское настроение им владеет, — он пресерьезно думает, что служит прогрессу, ведет кого-то вперед… Г-н Мейерхольд ищет. Это хорошо. Но, найдя какой-нибудь пустяк, он ставит его в красный угол и начинает стукать лбом перед малюсеньким фетишем. Старый сапог Метерлинка, пуговица от панталон Шопенгауэра, оброненные Брюсовым на перепутье клочки черновиков, — вот чем снабдил свой музей наш передовой режиссер. Сжечь этот хлам надо!»

Но это писалось за десять с лишним лет до Октябрьской революции, когда Мейерхольд не состоял еще членом коммунистической партии. Но когда после Октября Мейерхольд вошел в КП(б), Луначарскому пришлось смягчить критическую форму по отношению к новому партийцу и переименовать «г. Мейерхольда» в «т. Мейерхольда». Это не помешало, однако, Луначарскому написать следующую фразу в статье «Моим оппонентам», административную фразу народного комиссара просвещения: «Я могу поручить т. Мейерхольду разрушение старого плохого и создание нового хорошего. Но сохранение

старого хорошего я ему поручить не могу».

Это уже было достаточно выразительно и полно обещаний.

Вс. Э.Мейерхольд приезжал в Париж со своей женой Зинаидой Райх, актрисой его театра (и бывшей женой Сергея Есенина), в мае 1926 года, в августе 1928 года и со своей труппой в мае 1930 года.

В 1926 году он пробыл в Париже всего пять или шесть дней, и мы виделись почти мельком, у меня. Свидание длилось не более получаса. Мейерхольд куда-то спешил, и мы условились снова встретиться через два дня, 31 мая. Но утром этого дня я получил письмо.

«*30-5-26*

Дорогой Анненков,

в понедельник, 31-го, как мы условились, увидеться не удастся. Надо наметить другой день, если я не укачу 2-го. Но это выяснится лишь в понедельник вечером.

С приветом

В.Мейерхольд».

Увидеться не удалось.

Но сразу же после приезда Мейерхольда в 1928 году он прислал мне следующую открытку:

«*22-8-28*

V.Meyerhold—Reich

Hotel Malherbe

11, rue de Vaugirard, Paris, 6

Милый Анненков,

Мне бы очень хотелось (также и Зинаиде Николаевне) навестить тебя. Сообщи, когда мы могли бы к тебе нагрянуть.

С приветом

В.Мейерхольд».

Само собой разумеется, что вечером того же дня я сам «нагрянул» в отель «Malherbe».

Мы не пошли ни ко мне, ни в театр, ни в кинематограф и не остались в отеле: мы блуждали из одного кафе в другое и наконец «завязли», как говорил Мейерхольд, в каком-то ночном кабаре на Монмартре. На стенах — монмартрские пейзажи в духе Утрилло. Крохотная эстрада. Маленький оркестрик. На эстраде кто-то пел, кто-то плясал, какой-то поэт читал свои стихи, какой-то остряк рассказывал анекдоты. В перерывах посетители танцевали среди

столиков под звуки оркестрика. Кое-кто подпевал. Потанцевали чуть-чуть и мы, Мейерхольд и я — с красавицей Райх, по очереди.

— Симпатично, — произнес Мейерхольд.

— Парижская ночь, — ответил я.

— «Бродячая собака», — сказал Мейерхольд.

— «Привал комедиантов», — добавила Райх.

— Московский «Питтореск», — усмехнулся Мейерхольд, — но у нас, в Советском Союзе, теперь всем бродячим собакам — крышка! Вместо бродячих собак — прочно засевшие кабаны с клыками.

Райх сердито взглянула на мужа, но промолчала.

Дня через два, зайдя ко мне, Мейерхольд развалился на диване и, вздохнув, сказал:

— Отдых! Я даже не знал, что отдых в жизни действительно существует. Для меня отдыхом была всегда подготовка к труду. А здесь — ни черта не делаю. Гуляю, валяюсь, сплю. Замечательно! Зинаида утверждает, что мне это скоро надоест. Может быть, она и права. Как всегда. Но пока… Пока что давай чесать языком: в общем, это тоже занятие, хоть и пустопорожнее…

К сожалению, я должен был вскоре покинуть Париж и уехать на юг Франции. Наши встречи прервались.

Ю.Б.Елагин, скрипач, бывший в течение ряда лет (тридцатые годы) помощником концертмейстера и членом музыкальной коллегии Театра имени Вахтангова, в своей весьма интересной книге «Укрощение искусств» (Изд. имени Чехова, Нью-Йорк, 1952) о Мейерхольде почти повторил слова Е.Б.Вахтангова, приведенные мною выше: «Театр Мейерхольда (в двадцатых годах) стал *Меккой и Мединой* для всего левого мирового театра. К нему съезжаются учиться левые режиссеры всех революционных театров мира… Казалось, что все, что только могла создать богатая фантазия современного режиссера, было испробовано и применено. Каждый спектакль Мейерхольда заключал в себе бездну режиссерской выдумки и изобретательности… Вообще, я мог бы теперь сказать с полной объективностью, что нигде за границей — ни в Европе, ни в Америке — я не находил в театрах, культивирующих современный стиль спектакля, режиссерских приемов и нововведений, которые не были бы в свое время уже осуществлены или, по меньшей мере, намечены к осуществлению Мейерхольдом в его театре в Москве».

Это, конечно, совершенно правильно. Но, говоря о Мейерхольде как о человеке, Ю.Елагин сбивается с прямой линии.

Мейерхольд, пишет Елагин, был человеком «саркастического ума и иногда злой иронии. К инакомыслящим он относился

нетерпимо. Характер имел жестокий, зачастую неприятный для тех, кому приходилось с ним иметь дело. В своем театре он был полновластным диктатором. Когда он входил в репетиционный зал, раздавалась команда помощника режиссера: „Встать! Мастер идет!“ И актеры и присутствовавшая в зале публика *обязаны* были вставать».

Ошибочное преувеличение. Сколько раз мне приходилось бывать на репетициях в театре Мейерхольда, и я никогда не слышал ничего подобного. Если актеры и «присутствовавшая в зале публика» (например, я) действительно вставали иногда при появлении Мейерхольда, то это было лишь невольным выражением восхищения перед художником, а не исполнением каких-то приказов. И вставшим Мейерхольд дружески махал рукой.

Да и как было не встать во время прихода Мейерхольда на репетицию? Достаточно прочесть несколько строк Игоря Ильинского об мейерхольдовских репетициях: «На репетиции. Кто легче или юней самого юного импровизационно станцует на сцене, взлетит на станок, показывая восемнадцатилетний порыв? Шестидесятилетний Мейерхольд. Кто, не щадя своего живота, в импровизационном показе актерам валяется в пыли, хрипя, выплескивая свой ослепительный темперамент, гениально показывая сцену умирающего солдата? Шестидесятилетний Мейерхольд. Кто плачет на сцене, показывая образ обманутой шестнадцатилетней девушки, причем его ученики, затаив дыхание, смотрят на сцену, не видя седоватых волос, характерного носа, а видя перед собой юную девушку, с юными женственными движениями, с такими свежими, юными, неожиданными, хватающими за сердце интонациями, что слезы, проступавшие у всех на глазах, смешиваются с радостью беспредельного восторга перед этими гениальными вершинами актерского мастерства?»

О мейерхольдовских репетициях писал также и другой его ученик, Николай Петров (или Коля Петер) в своей книге «50 и 500», выпущенной Всероссийским театральным обществом в Москве в 1960 году: «Что касается деталей и тонкостей в раскрытии образов, тех отдельных граней и характеров, которые требовали величайшего актерского мастерства благодаря острому режиссерскому решению отдельных сценических кусков, то вот тут-то Мейерхольд и развернул весь блеск своего актерского дарования и безудержной, небывалой фантазии, щедро одаряющей актера режиссерским показом — предложением или наглядным раскрытием неисчерпаемости актерских выразительных средств.

— Стоп! — раздавался голос Мейерхольда с режиссерского пульта. Затем он звонил в звоночек, пока не водворялась абсолютнейшая тишина, и в этой воцарявшейся ожидательной тишине совершался переход мэтра с режиссерского пульта на сцену… И Мейерхольд проделывал на сцене такое количество сценических показов, подтверждающих отдельные реплики, что можно было буквально ослепнуть от богатства и стремительности выбрасываемого ассортимента актерских красок… Я глубоко убежден, что все участники этих репетиций на всю жизнь сохранили в своей памяти то богатство театральных истин, которые так щедро и искрометно разбрасывал этот неуемный художник театра… К.С.Станиславский говорил, что режиссер должен уметь увлечь актера, и Мейерхольд идеально умел это делать».

Сарказм и ирония (порой злая) были, конечно, свойственны Мейерхольду, но это отнюдь не являлось «жестокостью» его характера. «Нетерпимое» отношение к «инакомыслящим» также не было показателем дурного характера: Мейерхольд просто не хотел сдавать свои позиции и принимать позиции других. Жестокость и нетерпимость были только непобедимой настойчивостью, не соглашавшейся ни на какие творческие уступки, и относились к актерам (или к иным сотрудникам) не как к людям и товарищам, но исключительно к их работе, то есть к тому, что они должны были создавать на сцене. Эта черта (убедительность и непреклонность художника) были основой славы Мейерхольда и причиной его гибели.

«Бывая *в работе* иногда достаточно резким, Мейерхольд умел *в жизни* разводить такой Версаль, как мы тогда говорили, что ему смело мог бы позавидовать даже Людовик XV», — писал Н.Петров в той же книге. Вне работы Мейерхольд был очаровательным и верным товарищем, мягким и лишенным какого бы то ни было высокомерия. Даже костюм его — рабочая блуза и рабочая фуражка — подчеркивали это. Однажды шутя я спросил его:

— Твоя мятая рубаха и козырка, что это? Символ диктатуры пролетариата?

— Ничего подобного! — засмеялся Мейерхольд. — Это просто мое *сближение* с ним. Диктатура пролетариата? Программная ересь, миф!

Сколько у нас было на протяжении шестнадцати лет дружеских встреч, бесед, споров, и — никогда с его стороны никакой надменности или неравенства. Иногда проскальзывали даже нотки застенчивости и всегда — простота, доброжелательство и внимательность. Доказательством моих слов может служить хотя бы еще одно письмо Мейерхольда,

полученное в Париже и помеченное 18-11-28:

> «Дорогой друг, пишу тебе по парижскому адресу (авось ты уже вернулся с юга), не зная того, где ты отдыхал (или еще отдыхаешь).
>
> Дело вот в чем: мне необходимо художнику *** привезти что-нибудь из орудий производства (краски, кисти, что-нибудь в этом роде). Посоветуй, пожалуйста, что замечательного в этом роде повезти — из того, конечно, что ни за какие деньги нельзя купить у нас.
>
> Наш адрес: Hotel Malherbe 11, rue de Vaugirard, Paris 6.
>
> Tel Littrê 31–82.
>
> Зин. Ник. и я шлем привет жене твоей и тебе. Необходимо повидаться. Привет.
>
> *В.Мейерхольд».*

Я не думаю, чтобы человек, представленный Елагиным, мог проявить такую заботливость к начинающему художнику…

По счастливой случайности, я вернулся в Париж дня за два до этого письма и смог помочь Мейерхольду купить все недоступные тогда для советского художника «орудия производства». Мейерхольд оказался чрезвычайно щедрым, и художник, наверное, был очень доволен.

В эти же дни Мейерхольд рассказал мне о своих переговорах с французскими театральными деятелями об организации парижских гастролей его театра, которые должны были состояться через год. Мейерхольд не скрывал своей радости: наконец-то Париж увидит его спектакли.

— Только бы успеть, — закончил он, — а то меня в Советском Союзе уже кроют, как хотят!

Мейерхольд «успел», несмотря на сделанные им после возвращения в Москву постановки «Клопа» (с Игорем Ильинским в главной роли Присыпкина) и «Бани» Маяковского, вызвавшие негодование советской власти[144]. Мейерхольд приехал со своей труппой в Париж в мае 1930 года. На другой же день он зашел ко мне и, сказав, что механики его московского театра не говорят, к сожалению, по-французски, попросил меня войти в сценические заботы. Я с удовольствием согласился.

Мы стали встречаться почти ежедневно, так как все подготовительные, репетиционные дни мне приходилось проводить на сцене театра, чтобы облегчить совместную работу московских и парижских техников по установке декораций, аксессуаров, освещения и т. п.

Мейерхольд привез три постановки: «Лес» Островского и «Великодушный рогоносец» Кроммелинка, которые я уже видел в Москве, а также «Ревизор» Гоголя, поставленный в Москве 9 декабря 1926 года, то есть два года спустя после моего отъезда за границу. Эта постановка была встречена в Советском Союзе весьма недружелюбно.

Несмотря на костюмы, мебель и прочие предметы времен Гоголя, его пьеса казалась в мейерхольдовской трактовке вполне современной, не отражавшей никакой определенной, замкнутой в себе эпохи. Вот почему я ничуть не удивился, прочтя шесть лет спустя в одной из советских газет стенограмму беседы В.Мейерхольда с самодеятельными художественными коллективами завода «Шарикоподшипник», 27 мая 1936 года, в Москве. Мейерхольд сказал: «Возьмем, например, пьесу „Ревизор“ Гоголя. Взяточничество, типы городничего, Ляпкина-Тяпкина и др. — это выхваченные куски из жизни, но Гоголь смог так сорганизовать материал, что и на сегодняшний день эта пьеса еще звучит. Хлестаков, например, в нашем быту еще живет. Когда мы читаем отдел происшествий, мы там еще видим типы Гоголя».

Большее в 1936 году сказать в Советском Союзе было уже трудно, но и этих слов достаточно, чтобы понять смысл мейерхольдовской «беседы».

О «хлестаковщине», нарождавшейся в «советской действительности», писалось, впрочем, и до этого: например — пьеса М.Горького «Работяга Словотеков», запрещенная сразу же после представления в 1921 году. Но еще годом раньше в Москве была поставлена пьеса «Товарищ Хлестаков» некоего Смолина, свирепый отзыв о которой был напечатан в «Правде» за подписью Егора Каменщикова, где говорилось: «*Гостекомдрам* (Государственный театр коммунистической драматургии)…

Нашлось учреждение, которое рискнуло открыть театр с таким титулом.

Нашлись и смелые люди, объявившие себя при всем народе не только мастерами государственной и коммунистической драматургии, но даже и — …Всемирной.

Смелость города берет. Но посмотрим — какая смелость у этих гостекомдрамцев.

В субботу они показывали первую свою работу — „Товарищ Хлестаков“…

Мастера коммунистической и всемирной драматургии потянулись за настоящими мастерами.

Обывательское представление о коммунизме, очевидно, целиком уложилось у них в формулу:

„Грабь награбленное!“

И они добросовестнейшим образом ограбили режиссеров — Таирова, Грановского, Комиссаржевского и Мейерхольда.

Зрелище получилось неописуемое:

„Принцесса Брамбилла“, „Мистерия-буфф“, „Свадьба Фигаро“ — сразу одновременно на одной сценической площадке.

При этом соединение шаблонов, и без того набивших оскомину, было сделано крайне бездарно и ученически неумело. Отврат полнейший».

Из этой статейки Егора Каменщикова становится ясным, что для сотрудника «Правды» «настоящие мастера» — Таиров, Грановский, Комиссаржевский и Мейерхольд — были не более чем «грабителями», насаждавшими в театре «набившие оскомину шаблоны».

Коммунистические бюрократы возмущались мейерхольдовской трактовкой «Ревизора» — незамаскированной сатирой на них самих. Не было ничего неожиданного в том, что даже в 1952 году, всего на один год раньше смерти Сталина, я прочел в толстом томе «Гоголь и театр», выпущенном в Москве, статью Горбуновой, где говорилось: «В своих режиссерских ухищрениях при постановке гоголевских пьес формалисты пытались использовать сцену советского театра для пропаганды буржуазной идеологии и затормозить строительство новой, социалистической культуры.

Советское театральное искусство, развиваясь в этой борьбе, укреплялось на позициях социалистического реализма. Но проявления буржуазного формализма давали себя знать и в первые годы истории нашего театра, и позднее.

Идеологом воинствующего формализма в театре был Мейерхольд. Отрицая и разрушая реалистическую эстетику, он наносил главные удары по драматургии, рассматривая ее только как условный повод для воплощения собственных эстетских и формалистических замыслов. Постановка „Ревизора“ в 1926 году явилась своеобразным манифестом эстетских и идеологических воззрений Мейерхольда, чуждых и глубоко враждебных советской культуре. На афише значилось: „Актерами театра им. Вс. Мейерхольда представлен будет „Ревизор“ в новом виде, совершенно переделанный, с переменами, прибавлениями, новыми сценами“. И действительно, текст бессмертной комедии, разбитый на пятнадцать эпизодов (что — неверно, так как их было у Мейерхольда десять. — *Ю.А.*[145]), очень мало напоминал гоголевского „Ревизора“. Мейерхольд скомбинировал сценическую композицию, составленную из всех существующих редакций комедии, включая и черновые наброски. Он пополнил ее фрагментами из других произведений Гоголя — „Женитьбы“,

„Игроков“, „Отрывка“ (Собачкин), „Мертвых душ“. В текст были включены и собственные измышления „автора“ переделки.

„Переосмыслены“ были и главные действующие лица комедии: городничий олицетворял важного представителя николаевской военщины, почти генерала; Анна Андреевна — губернскую Клеопатру, красавицу и модницу, одержимую эротоманией; Хлестаков, появлявшийся на сцене в сопровождении таинственного двойника-офицера, трактовался как некая демоническая личность, авантюрист и шулер; старый слуга Осип был заменен молодым пройдохой-лакеем, едва ли не соучастником мистификаторских проделок Хлестакова. Социальная сатира Гоголя была превращена в пошлый фарс, смесь мистики и патологии.

Так было извращено формалистами одно из величайших творений русской драматургии.

Советский народ, советская общественность сурово осудили и этот спектакль, и всю буржуазно-формалистическую враждебную деятельность Мейерхольда. В январе 1938 года театр был закрыт как театр, чуждый народу».

«Перекройка» пьесы была действительно весьма решительной. В связи с этим 24 января 1927 года (через полтора месяца после московской премьеры «Ревизора») «Фиговая ассоциация» писателей, о которой я говорил уже в главе, посвященной Замятину, устроила вечер чествования Мейерхольда, где ему было прочитано «Приветствие от месткома покойных писателей», из которого я даю здесь небольшую выдержку и авторами которого были Евг. Замятин и Мих. Зощенко: «Потрясенные вторичной кончиной нашего дорогого покойного Н.В.Гоголя, мы, великие писатели земли русской, во избежание повторения прискорбных инцидентов, предлагаем дорогому Всеволоду Эмильевичу, в порядке живой очереди, приступить к разрушению легенды о нижеследующих классических наших произведениях, устаревшие заглавия которых нами переделаны соответственно текущему моменту:

1. Д.Фонвизин: „Дефективный переросток“ (бывш. „Недоросль“).

2. А.С.Пушкин: „Режим экономии“ (бывш. „Скупой рыцарь“).

3. Его же: „Гришка, лидер самозваного блока“ (бывш. „Борис Годунов“).

4. М.Ю.Лермонтов: „Мелкобуржуазная вечеринка“ (бывш. „Маскарад“).

5. Л.Н.Толстой: „Электризация деревни“ (бывш. „Власть тьмы“).

6. Его же: „Тэ-жэ“ или „Жэ-тэ“ (бывш. „Живой труп“).

7. И.С.Тургенев: „Четыре субботника в деревне“ (бывш. „Месяц в деревне“).

8. А.П.Чехов: „Елки-палки“ (бывш. „Вишневый сад“).

9. А.С.Грибоедов: „Рычи, Грибоедов“[146] (бывш. „Горе от ума“).

10. Товарищ Островский настаивает на сохранении прежних своих названий: „На всякого мудреца довольно простоты“, „Таланты и поклонники“, „Свои люди — сочтемся“, „Не в свои сани не садись“…»

Впрочем, следует заметить, что театральная судьба гоголевского «Ревизора» далеко не всегда была благополучна.

Первое представление «Ревизора» состоялось на сцене Александринского театра в Петербурге 19 апреля 1836 года. Мой предок Павел Васильевич Анненков, известный русский литературный мемуарист и критик XIX века, а также личный друг Гоголя, присутствовал на этом спектакле и описал в своих воспоминаниях: «Уже с первого акта недоумение было на всех лицах (публика была избранная в полном смысле слова), словно никто не знал, как должно думать о картине, только что представленной. Недоумение это возрастало потом с каждым актом. Как будто находя успокоение в одном предположении, что дается фарс, — большинство зрителей, выбитое из всех театральных ожиданий и привычек, остановилось на этом предположении… Совсем другое произошло в четвертом акте: смех по временам еще пролетал из одного конца зала в другой, но это был какой-то робкий смех, тотчас же пропадавший… По окончании акта прежнее недоумение уже переродилось почти во *всеобщее негодование*, которое довершено было пятым актом… Общий голос, слышавшийся по всем сторонам избранной публики, был: это — невозможность, клевета и фарс».

Затем начались злостные нападки газетной критики, часто повторявшиеся. Дело дошло до того, что в 1872 году, то есть через тридцать шесть лет после первого представления «Ревизора» и на двадцать лет позже смерти Гоголя, министр внутренних дел царского режима потребовал прекратить спектакли «Ревизора» на том основании, что эта пьеса производит «слишком сильное впечатление на публику, и притом *не то, какое желательно правительству*».

Как мы видим, история повторяется. Впрочем — не совсем. Пьесу Гоголя в конце концов запретить не удалось. Как это произошло? Это произошло потому, что в эпоху «самодержавного» режима писать можно было не только то, что требовалось правительством, и не только то, что разрешалось им. В те времена существовала также и свободная литература, и

свободный театр, и свободная критика. Если бы это было не так, то как бы дошли до нас Пушкин и Гоголь, Толстой и Достоевский, Некрасов, Тургенев, Салтыков-Щедрин, Сухово-Кобылин и так — до Максима Горького включительно. Об этом свидетельствует даже сам Гоголь в своем «Театральном разъезде». В последнем монологе «Разъезда» автор представленной пьесы говорит, выходя из театра: «Я услышал более, чем предполагал. Какая пестрая куча толков! Счастье комику, который родился среди нации, где общество еще не слилось в одну недвижную массу, где оно не облеклось одной корой предрассудка, заключающего мысли всех в одну и ту же форму и мерку…»

Это «общество» теперь вполне сформировалось в Советском Союзе.

Никита Балиев

Парижские гастроли труппы Мейерхольда должны были состояться в театре «Монпарнас», на улице de la Gaitê, под покровительством Почетного комитета, имена членов которого были опубликованы на заглавной странице программы: Фирмен Жемье, Гастон Бати, Шарль Дюллен, Луи Жуве, Георгий Питоев и Сидней Рей.

Моя работа оказалась довольно сложной. Если в пьесе

Кроммелинка были уничтожены все декорации (кроме примитивной конструкции), все аксессуары, рампа, софиты и даже костюмы и грим актеров, то декорации «Леса» были весьма кропотливыми, а в «Ревизоре», как я уже говорил, оказалось вместо пяти действий десять картин, очень пышно обставленных. Декораций, в обычном понятии этого термина, на сцене тоже не было, но к началу каждой картины из темной глубины сцены выплывала к рампе обширная платформа, роскошно меблированная, заполненная аксессуарами и актерами. Когда картина заканчивалась, то платформа снова отодвигалась назад и исчезала вместе с актерами в темноте, чтобы тотчас появлялась другая, в новом оформлении… Создавалось впечатление, будто зрителям подносят каждый раз новое блюдо со всевозможными яствами.

В предисловии к программе говорилось: «Среди русских театральных постановщиков Вс. Мейерхольд является тем, чье имя пользуется наиболее универсальной известностью. Это борец, каждое произведение которого вызывает страстные споры. Число его разрушителей велико, но оно значительно меньше, чем число его поклонников. Впрочем, те и другие согласны, что Мейерхольд покидает проторенные пути и что все сделанное им полно новых и смелых идей. Его сценические постановки колеблют наши привычные концепции, заставляют нас задумываться и всегда вызывают восхищение перед тем, кем эти постановки созданы… Театр Мейерхольда, считающийся теперь одним из самых крупных московских театров, весьма пришелся по вкусу широким народным массам… которым Мейерхольд дарит дыхание своего искусства, столь оригинального и мощного…»

Первым показанным в Париже, 16 июня, спектаклем был именно «Ревизор», спектакль двух авторов: Гоголя и Мейерхольда. В сущности, трудно даже сказать, кого было более в этом спектакле — Гоголя или Мейерхольда, переделавшего текст и перекроившего всю архитектонику, всю структуру пьесы. Реакция публики была необычайно шумной. Бурные аплодисменты перемешивались с возгласами возмущения. Противниками были, главным образом, русские зрители, не узнавшие *привычного* «Ревизора». В последний раз я видел «Ревизора» в Художественном театре с Михаилом Чеховым в роли Хлестакова. Я даже сделал с него во время антракта, в его уборной, карикатурный набросок, который был опубликован в петербургском журнале «Театр и искусство»[147]. Игра Чехова была блестящей, но это был еще классический, традиционный «Ревизор». В театре «Монпарнас» «Ревизор» был неузнаваем.

Я помню, как Никита Балиев, бывший в тот вечер среди

публики, переполнившей зрительный зал, громогласно заявлял:

— Безобразие! Искалеченный Гоголь! Недопустимо! Черт знает что!

И обернувшись ко мне:

— Айда за кулисы!

Пройдя за кулисы и увидев Мейерхольда, окруженного на сцене Почетным комитетом, журналистами и поздравителями, Балиев ринулся к нему, обнял его и, поцеловав в обе щеки, воскликнул:

— Я с вами не согласен! Не согласен!! Но спектакль — великолепный, здорово! Браво! Вы многим утерли нос!

Оба весело засмеялись.

— Хорошо, что вы говорите по-русски, — сказал Мейерхольд.

Балиев. Я могу и по-французски.

Мейерхольд. Это не обязательно.

Оба снова рассмеялись.

Федор Комиссаржевский

Вспоминая теперь эту постановку, я считаю справедливым отметить, что одной из самых удачных и наиболее гоголевских сцен оказалась сцена, выключенная Гоголем из первого издания пьесы, сцена, где Анна Андреевна рассказывает своей дочери Марье Антоновне о своих дамских успехах:

— Все, бывало, в один голос: «С вами, Анна Андреевна, довольно позабыть все обстоятельства». А стоявший в это время штаб-ротмистр Старокопытов? Красавец! Лицо свежее, как я не знаю что: глаза черные-черные, а воротнички рубашки его — это батист такой, какого никогда еще купцы наши не подносили нам. Он мне несколько раз говорил: «Клянусь вам, Анна Андреевна, что не только не видал, не начитывал даже глаз таких; я не знаю,

что со мною делается, когда гляжу на вас…» На мне еще тогда была тюлевая пелеринка, вышитая виноградными листьями с колосьями и вся обложенная блондочкой, тонкою, не больше как в палец, — это просто было обворожение! Так говорит, бывало: «Я, Анна Андреевна, такое чувствую удовольствие, когда гляжу на вас, что мое сердце», — говорит… Я уж не могу теперь припомнить, что он мне говорил. Куда же! Он после того такую поднял историю: хотел непременно застрелиться, да как-то пистолеты куда-то запропастились; а случись пистолеты, его бы давно уже не было на свете.

Эта сцена происходила в обстановке элегантнейшего будуара, полного цветов и кружев. Анна Андреевна полулежала на диване, как madame Рекамье на картине Давида, а вокруг нее, то из-под дивана, то из-за стола, то из-за комода неожиданно возникали один за другим молодые красавцы офицеры и мимически признавались ей в любви; один из них вынул из кармана пистолет и застрелился у ног Анны Андреевны.

Следующие постановки Мейерхольда, показанные в Париже, «Лес» и «Великодушный рогоносец», были встречены восторженно, без враждебных демонстраций. Должен, однако, отметить, что русских консервативных ценителей театра на этих спектаклях было несравнимо меньше, чем на «Ревизоре». Разочарованные или возмущенные «искажением классиков», они больше к Мейерхольду не пришли. Зрительный зал, тем не менее, был заполнен до отказа. Считаю также нужным сказать, что Никита Балиев, не согласившийся с постановкой «Ревизора», к «консерваторам» отнюдь не принадлежал и присутствовал на всех трех спектаклях. Так же, как и другой русский постановщик, Федор Комиссаржевский, бывший тогда в Париже.

В программе мейерхольдовских парижских гастролей одна страничка была отведена для следующего сообщения:

> В фойе театра в течение гастролей труппы Мейерхольда выставка современной живописи Адлен, Альтман, Анненков, Арапов, Глущенко, Гончарова, Гросс, Ларионов, Минчин, Терешкович, Хейтер.

Эта крохотная выставка была организована мною в знак приветствия Мейерхольду, и я выставил на ней его портрет, сделанный мной еще в Москве, в его квартире, в 1922 году. Из поименованных выше художников Арапова, Гончаровой, Ларионова и Минчина нет уже в живых.

После репетиций, затягивавшихся порой до позднего часа, и в дни спектаклей (их было всего десять: «Ревизор» — четыре раза, «Лес» — четыре раза, «Великодушный рогоносец» — два) мы

часто, выйдя из театра, заходили втроем — Зинаида Райх, Мейерхольд и я (иногда с кем-нибудь из актеров) — в кафе на той же улице и покидали его в час или в два часа ночи. Горячие франкфуртские сосиски в горячей тушеной капусте, бутылка хорошего вина…

Как-то, когда мы были только втроем, Мейерхольд признался мне, что он хочет особенно заняться кинематографом и что он уже вошел даже в переговоры с некоторыми американскими кинопродюсерами.

— Кинематограф, — смеялся он, — дошел до таких технических высот, что теперь можно черт знает что накручивать! Только, конечно, не в Советском Союзе с его «социальными заказами».

1930 год был как раз годом появления говорящего кинематографа и выхода на экран первого говорящего фильма знаменитого французского кинорежиссера Рене Клера «Под парижскими крышами», фильма, решившего дальнейшую участь «седьмого искусства».

Кинематограф давно интересовал Мейерхольда, но ему в этой области не везло. Еще в 1915 году он сделал очаровательный фильм «Портрет Дориана Грея» (по роману Оскара Уайльда), но фильм не пришелся по вкусу «широкому кинематографическому зрителю» и почти сразу же исчез из обращения. У меня сохранилась вырезка из журнала «Театр и искусство» от 1914 года, где говорится: «Как понимать? „Кине жур“ в обозрении истекшего года радуется успехам кинематографии и, между прочим, указывает, что кинематографические искатели новых путей приветствуют появление в своей среде такого крупного художника, как Мейерхольд. А ниже встречаем такие вирши:

Да, впечатленья эти (ах!)
Забудутся весьма нескоро:
Я видел — барыньку в штанах,
Я видел — спину режиссера…
И точно опоен дурманом,
(Как только мозг остался цел?)
Шептал я: „Греем Дорианом
Он фирму здорово нагрел!“

Может быть, приветствуют г. Мейерхольда конкуренты фирмы, на которую он работает?»

Не менее часто Мейерхольд возвращался в беседах со мной и к своим театральным проектам.

— Твои идеи о динамических декорациях, прости меня,

пожалуйста, — сказал он однажды, — мне кажутся теперь уже недостаточными. Я вижу уже динамическую сцену. Не только вращающуюся, но и бегающую — куда угодно: через весь зрительный зал и даже — во двор! Почему бы нет? А то и прямо на улицу, в толпу прохожих! А? Только в Москве опять начнутся марксистские придирки, идеологические протесты, возвращение к классикам и прочий анахронизм. Там теперь театр обречен на гибель. В Америке, я думаю, было бы проще… Кто его знает? Возможно, что по окончании здешних гастролей, отдохнув на юге и хорошенько подумав, мы с Зинаидой дернем directement в Нью-Йорк…

Зинаида Райх снова сердито взглянула на Мейерхольда и снова промолчала.

По окончании гастролей (24 июня), пробыв несколько дней в Париже (посещение музеев, встречи с членами Почетного комитета и другими людьми театра, проводы своих актеров и техников, уезжавших в Москву, заботы по отправке сценических материалов), З.Райх и Мейерхольд уехали (в первых числах июля) на отдых, во Франции. Два месяца спустя я получил от Мейерхольда следующее (пневматическое) письмо, которое позже я даже застеклил, потому что оно для меня — драгоценность. Печатаю здесь фотокопию с него:

«*6-9-1930*

Дорогой Жорж,

Мы с З.Н. уже в Париже, вернее — опять. Скоро уезжаем. Торопись откликнуться. Наш телефон Littrê 31–82 (адрес на об.). Скоро — в Москву. Потом в Нью-Йорк (ноябрь 1930). Ужасно досадно, что после наших гастролей нам не удалось тебя почествовать. Ведь ты нам помог „очень ХЗ“, как недавно написал нам Константин Есенин, сын З.Н. и мой пасынок. Мы отдохнули и в хорошем настроении. Надо же нам похохотать вместе за кружкой пива или чего-нибудь послаще. З.Н. кланяется тебе и жене твоей. Я тоже. Звони утром между 10 и 11 или 1–2, или 7–8 веч. Звони сегодня.

Целую.

Твой В.Мейерхольд».

Последнее письмо Мейерхольда.

Я позвонил (все в тот же отель Malherbe), и мы встретились в кафе, на бульваре Сан Мишель. Хохотали за стаканом сладкого итальянского аперитива. На мой вопрос, почему они не едут прямо в Америку, Мейерхольд ответил:

— Зинаида. Ее тоска по родине. Я это вполне понимаю.

Райх на этот раз очень ласково улыбнулась. Я проводил их до отеля. Мейерхольд и я трижды поцеловали друг друга. Он задержал мою руку и произнес:

— Давай еще раз!

— Давай!

И мы еще раз трижды поцеловались.

— Облобызались? — засмеялась Райх и тоже поцеловалась со мной…

Вскоре после возвращения Мейерхольда в Москву я получил от заведующего музеем Государственного театра имени Вс. Мейерхольда следующее письмо:

> «Милый друг,
> Юрий Павлович,
> Обращаюсь к Тебе с просьбой. Музей Театра Мейерхольда очень хотел бы иметь оригинал портрета Всеволода Эмильевича твоей работы. Он в Музее представлен в репродукции. Подари его нам. Прости, что так примитивна наша просьба. Доставишь огромную радость всем и особенно мне, посвящающему труды свои любимому Театру.
>
> *Твой Валериан Степанов, завед. Музеем Гостеатра им. Вс. Мейерхольда.*
>
> *Москва*
> *Государственный Театр*
> *им. Вс. Мейерхольда,*
> *Бол. Садовая, 20. Музей».*

Мне очень хотелось исполнить эту просьбу, но расставание с портретом казалось мне слишком грустным, и я оставил его в Париже. Последующие годы, уничтожившие не только музей Театра имени Мейерхольда, но и Театр и самого Мейерхольда, показали, что я поступил правильно. Портрет хранится сейчас в Америке, в частной коллекции. Репродукция, о которой Степанов упомянул в письме, взята была из альбома, изданного ленинградским Государственным издательством в 1926 году: «Ю.Анненков. Семнадцать портретов. Предисловие А.В.Луначарского». Рисунок воспроизведен почти в натуральную величину фототипией очень высокого качества. В своем предисловии А.Луначарский писал:

«Положительно химеричен, фантастически и сверкающе виртуозен портрет т. Мейерхольда, взятого в плоскости

самоуверенного и талантливого эксцентрика».

В 1926 году Луначарский еще не предвидел трагической судьбы этого «эксцентрика».

Что же касается моего личного мнения, то я считаю, что лучшие портреты Мейерхольда были сделаны П.Кончаловским и П.Вильямсом.

Дальнейшее о Мейерхольде мне известно лишь по газетам, по журналам, по книгам, опубликованным в Советском Союзе и за границей, и по рассказам друзей и противников Мейерхольда, с которыми мне случалось встречаться.

После его возвращения в Москву началась все более систематическая травля Мейерхольда в «высоких партийных кругах», и в частности «комитетом по делам искусства». Американские гастроли мейерхольдовской труппы поэтому были отменены. Радость свободного творчества, надежды — все это стало постепенно заменяться у Мейерхольда горечью разочарований и муками. Но, как все подлинные художники, Мейерхольд бодрился. В 1933 году он поставил «Свадьбу Кречинского» Сухово-Кобылина — правда, без «формалистических перегибов» (советский термин), но в чрезвычайно высокой классической (а не академической) форме.

В том же году Мейерхольду удалось еще раз побывать в Париже. Меня там тогда не было, и я с Мейерхольдом не встретился. Мне известно только со слов Сергея Лифаря, что Мейерхольд обращался к нему с предложением принять участие (по хореографической линии) в постановке «Дамы с камелиями» А.Дюма-сына, которую Мейерхольд собирался осуществить в своем театре в Москве. Поездка в Москву, однако, оказалась тогда для С.Лифаря неосуществимой.

В 1934 году Мейерхольд начал постройку своего нового гигантского театра по тому плану, о котором он мечтательно рассказывал мне в Париже. Сверх уже известных, испытанных технических новшеств сцены, она впервые должна была стать передвижной и в одну минуту перемещаться в центр зрительного зала, где кресла мгновенно раздвигались вокруг нее и становились крутящимися, чтобы зритель мог без труда наблюдать действие во всех частях залы, не поворачивая даже головы.

Тогда же Мейерхольд поставил «Даму с камелиями». Зная Мейерхольда, я верю компетентным свидетелям, видевшим эту постановку и говорившим мне с энтузиазмом о ее художественном совершенстве, о чистоте стиля романтической

эпохи и о возврате к исканиям Мейерхольда периода театра В.Ф.Комиссаржевской — статичность образов, музыкально-живописная гармония, безупречность ритмов движений и речи, выразительное отсутствие какого бы то ни было родства с «социалистическим реализмом» и его вульгарностью.

Именно эти высокие качества постановки и полная оторванность от марксистско-ленинско-сталинской действительности и вызвали взрыв негодования коммунистической власти. Та же участь постигла и последнюю, прощальную постановку Мейерхольда, сделанную в 1936 году[148] в ленинградском Малом оперном театре: «Пиковая дама» Пушкина—Чайковского. В советской прессе откровенно заговорили о необходимости избавить советский театр, советскую жизнь от такого опасного чужака, каким казался ей Мейерхольд, несмотря на его партийный билет.

Атмосфера сгущалась. В 1936 году, на Всесоюзном совещании театральных работников в Москве, Вс. Мейерхольд сказал: «Как только товарищ Сталин принялся за фронт искусства, он тотчас дал ценнейшие указания, что нужно сделать, чтобы художники пошли по новому пути, по пути социалистического реализма, без трюкачества. Самое главное в искусстве — простота».

Но у Мейерхольда все же хватило мужества добавить, что «у каждого художника — *свое* представление о простоте» и что «в поисках простоты художник не должен терять особенностей своего лица». Этой фразой Мейерхольд выразился против нивелирования форм в искусстве и в защиту творческой индивидуальности художника.

В том же году Александр Таиров, создатель Камерного театра, признавался: «По мере того, как я сбрасывал с себя путы формализма, я чувствовал себя все радостнее, крепче, счастливее и свободнее».

Наконец 7 ноября 1937 года, в день двадцатилетия большевистского переворота, К.С.Станиславский произнес (см. журнал «Театр», № 10, 1952 г.): «С первых же дней Великой Октябрьской социалистической революции партия и правительство приняли на себя все заботы о советском театре не только материально, но и идейно, стоя на страже правды и народности в искусстве, охраняя нас от всяких ложных течений. Ведь именно партия и правительство возвысили свой голос против формализма, за подлинное искусство. Все это обязывает нас быть подлинными художниками и следить за тем, чтобы в наше искусство не закрадывалось ничего ложного и чужого.

Как отрадно работать для своего народа в тесном с ним общении! Это чувство — результат воспитания, которое дала нам

коммунистическая партия во главе с дорогим, любимым Иосифом Виссарионовичем. Он так просто, так искренно подходит ко всем жизненным вопросам и так верно и прямо их разрешает. Товарищ Сталин — подлинный, заботливый друг всего живого, прогрессивного, всегда все предвидящий, предупреждающий. Сколько он сделал хорошего для нас, актеров!

Спасибо ему за все это».

Спустя сорок дней, то есть 17 декабря 1937 года, газета «Правда» опубликовала статью П.Керженцева «Чужой театр», направленную против Вс. Мейерхольда. Эта преступная статья часто упоминается в трудах, посвященных Мейерхольду, но никогда не приводится полностью. Я сделаю это для иллюстрации той атмосферы, в которой Мейерхольду приходилось жить и работать. Я называю эту статью преступной, потому что 1937 год был годом разгара кровавых сталинских «чисток» и физического искоренения «троцкизма». Печатая свою статью, П.Керженцев прекрасно знал, чем она грозила Мейерхольду.

«К двадцатилетию Великой социалистической революции, — писал Керженцев, — только один театр из 700 советских профессиональных театров оказался и без специально приуроченной к Октябрьской годовщине постановки, и без советского репертуара. Это — театр им. Мейерхольда.

В те дни, когда наши театры показывают десятки новых советских произведений, отражающих нашу эпоху, образ Ленина, этапы революционной борьбы, когда тысячные аудитории горячо приветствуют актеров, режиссеров, композиторов и драматургов, сумевших отразить в своем творчестве величайшие проблемы строительства социализма, борьбу с врагами народа, — театр им. Мейерхольда оказался полным политическим банкротом.

Почему так произошло?

В.Мейерхольд начал свою работу в советском театре с тяжелым грузом прошлого. Вся его театральная деятельность до Октябрьской революции сводилась преимущественно к борьбе против реалистического театра, за театр условный, эстетский, мистический, формалистический, то есть чуравшийся действительной жизни. В.Мейерхольд шел в этом случае по пути с той частью русской интеллигенции, которая в период реакции бросилась в объятия мистики, символизма и богоискательства и пыталась этими средствами одурманивать и развращать рабочий класс.

В своих театральных теориях В.Мейерхольд особенно усиленно противопоставлял реалистическому театру „театр масок“, т. е. защищал показ в театре не живых реальных

художественных образов, а образов условных и нереальных.

В 1920—21 году началась активная работа В.Мейерхольда в советском театре как руководителя театрального отдела Наркомпроса и организатора своего собственного театра. Одновременно В.Мейерхольд поднимает чрезвычайную шумиху, провозглашая, будто Октябрьская революция в театре начинается… с момента появления В.Мейерхольда в Москве. В.Мейерхольд и его приспешники создают смехотворную, но политически враждебную теорию, будто не Октябрьская революция обеспечила все основные условия для строительства социалистического театра, а… создание театрального отдела Наркомпроса во главе с В.Мейерхольдом. Мейерхольд и его помощники пытаются изобразить из себя единственных представителей настоящего советского театра, пытаются противопоставить свою линию партийному руководству. А на деле, под крикливым лозунгом „театрального Октября“, начинают преподносить советскому зрителю политически нечистоплотные пьески и создавать все тот же формалистический театр, где идейное содержание сведено на нет и искажено. В.Мейерхольд и его театр дают одну за другой политически неверные или враждебные постановки. Он пытается организовать вокруг себя формалистическое крыло литературы, живописи и театра (конструктивистов, футуристов и проч.).

В самой первой постановке (переделка „Зорь“ Верхарна) театр возвел на героическую высоту меньшевиствующего предателя рабочего класса. И вопреки театру и его руководителю аудитория аплодировала не этому герою, а тем, кто его яростно изобличает. Вторую свою постановку („Земля дыбом“) В.Мейерхольд посвятил… *Троцкому*.

Так в 1920–1921 гг. с возвеличения предателя-меньшевика, с воскурения фимиама бывшему меньшевику и будущему подлейшему агенту фашизма начал свою деятельность театр им. Мейерхольда.

За 17 лет театр показал зрителю 23 пьесы. Репертуар театра — это всегда основной показатель его политического лица. Каково же политическое лицо театра Мейерхольда, какие пьесы были поставлены на его сцене?

Основное внимание театр проявил к постановкам из старого классического репертуара. Но эти пьесы покачивались в кривом формалистском зеркале. Вместо того чтобы обратить внимание на идейную сторону классических произведений, В.Мейерхольд всю свою энергию устремлял на внешнюю сторону: изощренное перекручивание текста, замысловатость мизансцен, трюкачество и всякого рода пустые выверты. „Ревизор“ трактовался не в

стиле реалистического театра, а в духе мистической книги белоэмигранта Мережковского „Гоголь и черт“. „Горе уму“ благодаря трюкачеству потеряло всю свою политическую заостренность против царского бюрократического строя. Простые и ясные водевили Чехова, этого величайшего реалиста русского театра, превращались в „33 обморока“, в произведение, где за левацкими трюками и фортелями совершенно исчезал смысл прекрасного чеховского текста.

Значительно печальнее дело обстояло с пьесами советских драматургов. Ни одна из этих пьес не только не сохранилась в репертуаре театра, но, как правило, никогда не ставилась в других советских театрах. Иначе говоря, работа В.Мейерхольда с советскими драматургами оказалась совершенно бесплодной. Театр не создал за все время существования ни одной советской пьесы, которая бы вошла в репертуар театров Союза. Здесь полностью выявилось, что В.Мейерхольд не может (и, видимо, не хочет) понять советскую действительность, отразить проблемы, волнующие всех советских граждан, и идти в ногу со всеми работниками советского искусства. Из года в год В.Мейерхольд в ответ на упреки в отсутствии советского репертуара в его театре отвечал: *нет подходящей пьесы* и еще: *нет подходящего помещения*.

Ряд авторов, честно работавших над советской тематикой и желавших помочь Мейерхольду, должны были порвать с театром, потому что они убеждались, что этот театр идет по чуждому, несоветскому пути. Присяжными поставщиками В.Мейерхольда оказались господа Эрдман, Третьяков и др… Мейерхольд хвастал, что он поставит пьесы теперь разоблаченного шпиона Бруно Ясенского, исключенного из Союза писателей поэта Корнилова и тому подобных господ.

Так театр, отойдя от советских тем и реалистического пути, по которому шло развитие всего советского театра, изолировал себя и от подлинных советских драматургов, став в стороне от советской литературы.

Вместо того чтобы основное внимание обратить на показ людей советской эпохи, показ большевиков, театр принял на себя сомнительную миссию отображать во всех видах исчезающий тип мещанина. Театр старательно разрисовывал уродливый образ мещанина, не умея и не желая разъяснить этот образ социально.

В ряде пьес, поставленных театром, советская действительность давалась грубо искаженно, издевательски враждебно. „Окно в деревню“ явилось карикатурой на советскую деревню. Именно такими словами охарактеризовали эту постановку крестьяне, которым она специально была показана. Эта пьеса смаковала черты тяжелого прошлого (бескультурье),

игнорировала руководящую роль партии, борьбу деревни против кулачества. Пьеса „Командарм II“ искаженно и уродливо показывала бойцов нашей Красной армии как каких-то махновцев, без партийного и командного руководства. Штаб армии рисовался издевательски. „Выстрел“ Безыменского был проникнут троцкистской концепцией. Партийная ячейка показывалась как бюрократическая организация, состоящая из тупых мещан.

В.Мейерхольд в течение ряда лет упорно добивался постановки пьесы „Хочу ребенка“ врага народа Третьякова, которая являлась вражеской клеветой на советскую семью, и пьесы „Самоубийца“ Эрдмана, которая защищала право мещанина на существование и выражала протест против диктатуры пролетариата. Характерно, что во время обсуждения этой последней пьесы в театре В.Мейерхольд утверждал, что пьеса сугубо актуальна, а одна из ведущих работниц театра, защищая пьесу, сделала заявление о пятилетке в явно антисоветском духе. Пьеса рассматривалась рядом работников театра, очевидно, как определенное политическое выступление против линии партии, как вражеская вылазка.

За последние годы советские пьесы совершенно исчезли из репертуара театра им. В.Мейерхольда. В то самое время, когда советская драматургия обогатилась десятками интересных произведений, этот театр продолжал занимать позицию изолированности от советской действительности и ухода от нее.

В.Мейерхольду было специально указано Комитетом по делам искусств, что театр, упорно избегающий советского репертуара, не может быть признан нужным советской стране, и ему было предложено решительно повернуться к советским темам и к реалистической трактовке пьес.

Театр начал готовить постановку на тему „Как закалялась сталь“ Н.Островского. Показанный в конце концов спектакль оказался позорным политическим и художественным провалом. Типические черты эпохи гражданской войны — пролетарский оптимизм, бодрость, идейная целеустремленность, героизм революционной молодежи — не нашли никакого отражения в спектакле. Пьеса резко исказила весь характер оптимистического, живого произведения Островского. Основной темой спектакля являлась фатальная обреченность бойцов революции. Вся постановка была выдержана в гнетущих пессимистических тонах. Театр снова пользовался в своей работе уже не раз осужденными формалистскими и натуралистическими приемами. Театр ограничил свою работу показом чисто схематического и внешнего изображения отдельных событий из романа Островского,

совершенно не сумев показать подлинные образы романа, не сумев подняться до отражения героической борьбы советского народа. В результате получилась политически вредная и художественно беспомощная вещь. Это банкротство, вызванное ложной политической и художественной линией театра, тесно связано с нездоровым состоянием всего организма театра.

Наша печать не один раз обращала внимание руководителей театра на ненормальную обстановку, в которой проходит работа театра. Уже давно „Правда“ писала об антиобщественной атмосфере театра имени Мейерхольда. В 1933 году, во время партийной чистки, снова отмечался уход театра от советской действительности и нездоровое течение в театре. В связи с этой ненормальной обстановкой, усугублявшей политические и художественные ошибки, в связи с системой семейственности и зажима самокритики из театра ушло немало крупных советских актеров (Д.Орлов, Бабанова, Штраух, Глизер, Гарин, Охлопков, Царев и др.).

Не один раз в трудные минуты театру В.Мейерхольда помогали в надежде, что он выпутается наконец из своих ошибок и выберется на настоящую дорогу. Но В.Мейерхольд и руководители театра отнеслись несерьезно и безответственно к этой поддержке и помощи.

В самых первых статьях о формализме „Правда“ специально говорила о формалистских ошибках В.Мейерхольда, но он отнесся к этой критике, по обыкновению, несерьезно и безответственно. Формалистскими ошибками В.Мейерхольд был заражен больше, чем кто-либо, но он не сделал для себя никаких выводов из статей „Правды“. Вместо критики своих политических ошибок и пересмотра своего ошибочного творческого пути В.Мейерхольд отделался лишь пустым зубоскальством по поводу мейерхольдовских ошибок в других театрах. Он не исправил идеологических искажений и формалистских вывертов в пьесах текущего репертуара, а юбилейную постановку к двадцатилетию Октября дал в политически враждебной трактовке и с ошибками формалистского и грубо натуралистического порядка.

В момент бурного роста нашего театрального искусства, в дни наших крупнейших успехов и побед на всех фронтах культуры театр В.Мейерхольда оказался в полной изоляции. Он ушел от советских тем и советской действительности, он изолировал себя от советской драматургии и советской общественности, он создал у себя антиобщественную атмосферу, подхалимство, зажим самокритики, самовлюбленность.

Систематический уход от советской действительности, политическое искажение этой действительности, враждебная

клевета на нашу жизнь привели театр к полнейшему идейному и художественному краху, к позорному банкротству.

В.Мейерхольд и его театр изолировали себя от общей работы по отражению советской действительности в художественных образах. В результате он сделал себя чужеродным телом в организме советского искусства, он стал чужим театром.

Разве нужен такой театр советскому искусству и советским зрителям?»

Таким образом, единственной задачей всех советских театров являлось, по слову Керженцева, «отображение советской действительности» и ничего больше. Своего рода — *зеркало* советской действительности, отражающее, конечно, лишь ее *положительные* стороны. Иначе говоря, советский театр должен стать «кривым зеркалом» советской действительности, чем он и стал и остается по сей день.

Вскоре после напечатанья статьи «Чужой театр» был опубликован «оргвывод»: Комитет по делам искусства объявил немедленную ликвидацию театра Мейерхольда, что и было без задержек приведено в исполнение. Уничтожение — всегда легче создания.

Творческая жизнь Мейерхольда была убита. Ровно полтора года спустя, 14 июня 1939 года, Мейерхольду было предложено выступить с самокритикой на Всесоюзном съезде театральных режиссеров, состоявшемся в Москве под председательством довольно своеобразного режиссера: режиссера человеческой мясорубки Андрея Вышинского. Если мною перепечатана здесь полностью статья «Чужой театр», которая, как я говорил, часто упоминается, но никогда не воспроизводится дословно, то из речи Мейерхольда на съезде режиссеров, не раз печатавшейся полностью, я приведу лишь заключительные фразы, фразы непоколебимого героя: «Там, где недавно творческая мысль била ключом, — говорил он, — где люди искусства в поисках, ошибках, часто оступаясь и сворачивая в сторону, действительно творили и создавали — иногда плохое, а иногда и великолепное, там, где были лучшие театры мира, — там царит теперь, по вашей милости, уныние и добропорядочное среднеарифметическое, потрясающее и убивающее своей бездарностью. К этому ли вы стремились? Если да — о, тогда вы сделали страшное дело. Желая выплеснуть грязную воду, вы выплеснули вместе с ней и ребенка. Охотясь за формализмом, вы уничтожили искусство!»

На следующий день после этого выступления Мейерхольд был арестован[149] и исчез навсегда. Где и при каких обстоятельствах кончилась его жизнь — неизвестно. Существует ряд версий, но я не буду приводить их, так как ни одна из них не

проверена. Даже где покоится прах Мейерхольда — остается тайной. Больше того: через несколько дней после ареста Мейерхольда произошло в его квартире убийство Зинаиды Райх. Выколотые глаза и семнадцать ножевых ран. Славная, всемогущая и вездесущая советская «разведка» — ОГПУ-НКВД, — от которой никто и ничто не способны скрыться, оказалась в данном случае бессильной: никакие следы убийц Зинаиды Райх не были отысканы.

Теперь Мейерхольд «реабилитирован». Но, увы, от этих посмертных реабилитаций ни маршалы, ни политические деятели, ни писатели, ни люди театра не воскресают.

В 1961 году Илья Эренбург в своих воспоминаниях «Люди, годы, жизнь» писал, говоря о Мейерхольде: «Мы расстались весной 1938 года — я уезжал в Испанию. Обнялись. Тяжелым было это расставание. Больше я его не видел.

В 1955 году прокурор рассказал мне о том, как был оклеветан Всеволод Эмильевич, он прочел мне его заявление: „Мне шестьдесят шесть лет. Я хочу, чтобы дочь и мои друзья когда-нибудь узнали, что я до конца остался честным коммунистом“. Читая эти слова, прокурор встал. Встал и я».

Довольно поздновато встали анонимный «прокурор» и Илья Эренбург.

Почему «прокурор», имени которого Эренбург осторожно не называет, не встал, услышав это заявление Мейерхольда в 1939 году?

Почему прокурор прочитал это заявление Эренбургу лишь в 1955 году, то есть шестнадцать лет спустя после ареста Мейерхольда, два года после смерти Сталина и в год, когда Хрущев подготовлял свою «десталинизацию», прогремевшую на весь мир в 1956 году?

Впрочем, Илья Эренбург вообще очень хорошо знает, о чем, когда и как следует писать. Даже в 1961 году в своей книге Эренбург ни одним словом не обмолвился о трагической гибели Зинаиды Райх. Еще рановато.

Зато в тех же воспоминаниях, говоря о своем юношеском приезде в Париж, он говорит: «Если я сюда приехал, то с одной целью: увидеть Ленина».

Конечно: какой же иной притягательной силой, кроме пребывания Ленина, мог располагать для Эренбурга бедный Париж? И дальше, говоря о каком-то парижском собрании «большевистской группы»: «На собрании было человек тридцать; я глядел *только* на Ленина».

Не следует забывать, что Хрущев одновременно с десталинизацией провозгласил также «возврат к ленинизму».

И почему, прежде чем уехать в Испанию в 1938 году, Эренбург, столь ценивший Мейерхольда, не опубликовал в «Правде» или в «Литературной газете» хотя бы несколько своих авторитетных слов, направленных против преступной и клеветнической статьи Керженцева «Чужой театр», напечатанной в 1937 году? Расставание с Мейерхольдом, несомненно, было бы тогда для Оренбурга менее «тяжелым».

Еще одно характерное явление.

В книге «А.П.Чехов в портретах, иллюстрациях, документах», составленной М.М.Калаушиным, под редакцией В.А.Мануйлова (Гос. Учебно-педагогическое изд. Министерства просвещения РСФСР, Ленинградское отделение, 1957), то есть в книге, вышедшей через четыре года после смерти Сталина и через год после «благодетельной» хрущевской десталинизации, имя Мейерхольда из осторожности все еще пряталось. В редакционной биографической статье Мануйлова говорится:

«Осенью 1896 года „Чайка“ была принята к постановке на сцене Александринского театра… В этой постановке были заняты лучшие силы театра: Нину Заречную играла В.Ф.Комиссаржевская, Тригорина — Сазонов, Шамраева — Варламов, Треплева — Аполлонский, Сорина — Давыдов, Дорна — Писарев…»

Эта постановка «Чайки», как известно, успеха не имела, и спектакль провалился. Однако все исполнители главных ролей в статье Мануйлова поименованы.

«Несколько лет спустя, — продолжает Мануйлов, — в конце 1898 г. „Чайка“ вновь появилась на сцене только что возникшего Московского Художественного театра и имела громадный успех. Чехов высоко оценил работу Московского Художественного театра… И не случайно на сером занавесе Художественного театра появилась неизменная эмблема — чайка».

Несмотря, однако, на такой исторический успех этой пьесы в Художественном театре, имена исполнителей — из осторожности — не упомянуты. Перечислить их — значило бы назвать также и имя Мейерхольда в роли Треплева, что для Мануйлова было, конечно (даже в 1957 году) страшновато.

В той же книге, в отделе «Важнейшие даты жизни и творчества А.П.Чехова», в заметке «1898», можно прочесть: «Май. Возвращение в Мелихово.

Сентябрь. Знакомство с артистами Художественного театра на репетиции „Чайки“ в Москве…

17 декабря. Исключительный успех первой постановки „Чайки“ в Художественном театре…»

О Мейерхольде — опять ни слова.

В той же книге приведено несколько фотографий постановки «Чайки» в Художественном театре. Имя Мейерхольда снова не упомянуто. Но зато там же — фотография с подписью:

«В роли Треплева — В.И.Качалов, фотография 1898».

Однако, видимо по недосмотру, в той же книге воспроизведена фотография программы первого спектакля этой пьесы в Художественном театре (четверг, 17 декабря 1898 года). Напечатана она, впрочем, так, что прочесть имена артистов можно только с помощью лупы. Я прочел: «Исполнят роли: Тригорина — К.С.Станиславский, Треплева — В.Э.Мейерхольд…» И т. д. Два имени — рядом.

Всеволод Пудовкин

Всеволод Пудовкин

Русская кинематография советского периода дала трех больших мастеров мирового масштаба: Сергей Эйзенштейн, Александр Довженко и Всеволод Пудовкин, все три — одного и

того же поколения. Никакой другой советский кинематографический постановщик, даже среди наиболее талантливых, не смог до сих пор сравняться с этими тремя творцами.

Если Эйзенштейн и Довженко еще до их кинематографических дебютов принадлежали к артистическому миру, то Пудовкин в то время был инженером-химиком. И вот, не имея никаких связей с вопросами искусства, он неожиданно заинтересовался кинематографом как новым способом человеческого выражения. Пудовкин очень любил Горького и часто повторял его фразу: «Человек — это звучит гордо!»

— В точных науках, — говорил Пудовкин, — я всегда чувствую себя рабом. Кинематограф позволяет мне творить!

Эйзенштейн и Довженко, подобно Чарли Чаплину, создали первые свои фильмы, будучи просто любителями, без каких бы то ни было предварительных профессиональных изучений и никогда до того не приближаясь к кинематографической камере. Но Пудовкин, напротив, считал такую подготовку необходимой и около 1924 года вошел учеником и ассистентом в «группу» Кулешова, очень продуктивного и искусного кинопостановщика, но лишенного персональности. Там новичок ознакомился со всякими техническими разветвлениями, и в фильме Кулешова «Луч смерти» работал как сценарист, как актер, как помощник постановщика, как декоратор и даже как монтажник. Сразу же вслед за этим он реализовал в 1926 году свой первый самостоятельный фильм, ставший его шедевром и «положивший начало созданию полноценных художественных фильмов, раскрывающих образы героев во всей их многогранности», как писали в советской прессе. Этим фильмом была «Мать» по роману Максима Горького. С того времени увлеченный Пудовкин показал на экране около двадцати фильмов, среди которых — «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана» (или «Буря над Азией»[150]), «Простой случай», «Дезертир», «Победа», «Механика головного мозга» (научно-документальный фильм), «Минин и Пожарский», «Суворов», «Во имя Родины», «Адмирал Нахимов», «Жуковский», «Возвращение Василия Бортникова» (или «Жатва»[151]), фильм, вышедший уже в 1953 году — год смерти Пудовкина…

Пудовкину казалось, что кинематограф позволит ему раскрыть «химию человеческой души», психологию человека.

— Во мне было инстинктивное стремление к живому человеку, которого я хотел так же *обснимать*, так же в него влезть, как Эйзенштейн влез в броненосец, — признавался Пудовкин.

Он ставил в центр своих первых фильмов героев бедных и униженных, сознающих свое положение и исполненных революционных чувств. Не прикрываясь спектакулярными[152] мизансценами, ни декоративными эффектами, Пудовкин предпочитал им форму строгой ясности выражения.

Требовательный постановщик, Пудовкин подчинил технику, этот инертный фактор производства, своим личным принципам и изобретениям. Отнюдь не колеблясь, он достиг в своих произведениях волнующего совершенства и все более и более захватывающей выразительности. Логика декупажа, неожиданность кадража, непрерываемая текучесть монтажа, строгость и рельефность черного и белого, отважная независимость звуковых элементов и в особенности человеческая правдивость драмы отличают стиль Пудовкина. Именно эти качества подымают такие фильмы, как «Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и «Буря над Азией», в ряды классических произведений мировой кинематографии второго пятилетия двадцатых годов.

Жан-Луи Барро

Главную роль в «Буре над Азией» исполнял замечательный актер Валерий Инкижинов, бывший ученик и сотрудник Вс. Мейерхольда. «Буря над Азией» завоевала для Инкижинова мировую известность. Я познакомился с Инкижиновым еще в Москве, у Мейерхольда, но сдружился с ним уже в Париже, где мы оба участвовали в 1938 году в создании фильма знаменитого германского постановщика Г.В.Пабста «Драма в Шанхае». Говоря о кинематографическом искусстве, мне хочется добавить несколько слов об этом мастере, авторе фильма «Безотрадная улица»[153] (1925), в котором прославилась юная Грета Гарбо;

затем, в 1927 году, «Любовь Жанны Нэй» по книге Ильи Эренбурга; в 1928 году — «Лулу» по пьесе Ф.Ведекинда «Ящик Пандоры». «Лулу» которую Ф.Ф.Комиссаржевский поставил в Москве в 1918 году на сцене Театра имени В.Ф.Комиссаржевской в моих декорациях и костюмах. Наконец, в 1931 году — «Грошовую оперу», имевшую необычайный успех, и в 1934 году — сервантовского «Дон Кихота» с Ф.Шаляпиным в заглавной роли. К сожалению, Шаляпин с этой ролью не справился, и фильм прошел мало замеченным… Кроме «Драмы в Шанхае», мне пришлось еще раз сотрудничать с Пабстом в фильме «Mademoiselle Docteur», где главные роли исполнялись такими большими актерами, как Луи Жуве и Пьер Френе, а в толпе незаметных статистов оказался один из самых крупных теперь во Франции театральных постановщиков Жан-Луи Барро, ныне директор государственного театра «Одеон» и Театра наций… В последний раз я встретился с Пабстом в Мюнхене в 1954 году, и мне посчастливилось сделать там с него портретный набросок.

«Мать», «Конец Санкт-Петербурга» и «Буря над Азией» были созданы Пудовкиным в эпоху, когда впечатления о революционном «романтизме», о «патетике» неожиданных, стихийных восстаний народных масс были еще живы в сознании очевидцев. Но зарождение «социального заказа», то есть неизбежности подчинения чужим и в большинстве случаев чуждым директивам, поставило перед Пудовкиным непреодолимое препятствие и положило конец иллюзиям о возможности свободного творчества при советском режиме.

В дни Всесоюзного творческого совещания работников советской кинематографии (Москва, 1935) можно было еще услышать некоторые возгласы отчаяния, проскальзывавшие сквозь вынужденную «самокритику» и взаимное осуждение, начавшее входить в привычку. Вот крик Довженки: «Наша работа, работа художников Советской страны, создающих искусство синтетическое, позитивное, основанное на *да*» (по отношению к требованиям коммунистической партии и правительства), «на утверждении: понимаю, вдохновляю, учу. Однако часто это наше *да* оказывается жалким поддакиванием, запоздалым комментарием к мероприятиям, осуществленным партией и правительством несколько лет назад».

Теперь — исповедь Пудовкина: «Характеризуя работу революционера, Ленин говорил, что „сначала должен быть трезвый расчет, а в выполнении бешеная страстность“… Я задаю себе вопрос — могу ли я работать так: сначала создать точную, ясную, проработанную теорию того, как я должен делать картину,

какие пути наиболее безошибочны для того, чтобы поймать в свои руки зрителя, и только после этого начать работать. Я честно признаюсь на основе прежнего опыта, что я не могу так работать и не работал никогда… Это моя индивидуальная особенность, но вместе с тем я глубоко убежден, что элементы этого в каждом из нас, вероятно, есть».

И дальше (заканчивая свое выступление): «Мне приходится кончать на сниженных тонах из-за отсутствия голоса и темперамента… Мне хочется внести поправку к речи Довженко в то место, где он говорил о знаменитом, большом *да* и поддакивании *да, да, да, да*. Я хочу реабилитировать *да* с маленькой буквы. Пусть не будет поддакивания, пусть будет *да*, не такое уж огромное, но то самое второе *да*, которое так же необходимо, как необходим всякий повтор, всякое изучение, составляющее основу всякого воспитания. На этом малом *да* многие из нас будут работать и окажут огромную помощь стране и нашей партии».

Эта фраза явилась у Пудовкина первым звуком его конца. Несколько лет позднее эпидемия громогласных «mea culpa» нахлынула. «Я познал мои ошибки после решений, принятых товарищем Сталиным и Центральным Комитетом партии. Я глубоко чувствую необходимость подчинить себя фундаментальной переплавке…»

Это — слова Эйзенштейна, горделивого создателя «Броненосца „Потемкина“».

И еще — Пудовкин: «Рост мощи государства в России станет отныне сюжетом моих фильмов».

«Дезертир» (1933), последний фильм, в котором можно еще найти Пудовкина с его человечностью, с его гуманитаризмом, был официально заклеймен в СССР. Директор департамента советской кинематографии мотивировал эту реакцию следующими словами:

«Провал „Дезертира“ Пудовкина вытекает из того факта, что его герой не может быть любим и не вызывает ненависти. Он проходит, как приезжий в отеле».

Этим директор хотел сказать, что в качестве героя фильма следует брать человека отвратительного (например, капиталиста или фашиста), чтобы выразить всю ненависть к нему, или человека обожаемого (лучший пример — гениальный Сталин), чтобы вызвать в зрителе безграничную любовь. Но средний человек не достоин фигурировать как центральный персонаж в произведении искусства. Отсюда до восславления «вождей», «сильных людей» оставался всего один шаг. Неизбежное не заставило себя ждать: «Александр Невский» и «Иван Грозный»,

фильмы Эйзенштейна; «Ленин» Михаила Ромма[154]; «Петр Первый» Н.Петрова; «Суворов» и «Адмирал Нахимов» Пудовкина… и т. д.

Теряя мало-помалу искренность, фильмы Пудовкина, скрученные позже «Бури над Азией», все больше и больше теряют пудовкинские качества, чтобы впасть в немощность картины «Адмирал Нахимов», произведения жалкого своей беспомощностью, своей претенциозностью и даже карикатурностью, унизительными для советского народа, являющегося зрителем.

В год смерти Пудовкина я смотрел этот фильм в каком-то кинематографе моего парижского квартала. Публика очень громко смеялась. Глядя на замечательную акробатику царских солдат, атакующих в штыки бездарных французов или англичан, или, может быть, одновременно тех и других (из осторожности национальность врагов не была указана), один из зрителей (типа приказчика или контрометра), сидевший за моей спиной, воскликнул к общему веселью:

— Это будет почище «Тарзана»!

И так как «Адмирал Нахимов» проектировался вслед за каким-то американским шуточным скетчем 1912 года, вечер оказался в целом незамаскированно комическим.

Мог ли я серьезно поверить в такую метаморфозу Пудовкина? Революционер, интернационалист, антимилитарист, враг империализма, человек, который, начиная со своих кинематографических дебютов, был захвачен щедрой идеей пробуждать в «униженных и оскорбленных» чувство собственного достоинства… Он ли воспевал в последние годы своей жизни массовое преклонение перед царскими генералами, контрреволюционерами, подавителями, националистами и империалистами? Такое подобострастие, такой идеологический перелом со стороны Пудовкина? Такое бесконтрольное «да, да, да, да»?

Зная убеждения и могучий талант Пудовкина, я нахожу лишь одно возможное объяснение. Фильм «Адмирал Нахимов» явился своего рода предостережением и, может быть, местью. Взятый под таким углом, этот фильм, доказывающий уничтожение творческой личности художника, должен считаться неоспоримым и крупным успехом и очень значительной услугой, оказанной Пудовкиным интеллектуальной молодежи не только свободных стран, но и Советского Союза.

Николай Евреинов

Николай Евреинов

В 1953 году скончался в Париже Николай Николаевич Евреинов, один из наиболее крупных русских театральных деятелей нашей эпохи. Он был одновременно драматургом, историком и теоретиком театра, ревностным искателем новых форм сценического выражения и искусным постановщиком. Кроме того, Евреинов изучал музыкальную композицию, будучи учеником Николая Римского-Корсакова, и прекрасно овладел техникой пианиста.

После Станиславского имя Евреинова должно стоять рядом с именами Мейерхольда, Комиссаржевского, Таирова и Вахтангова. Но идеи Евреинова расширяли понятие о театральности и об

искусстве актера, вынося их даже за пределы театрального помещения.

«То, что считалось до сих пор *театром*, — писал Евреинов, — не более как одна из многочисленных вульгарных форм удовлетворения чувства театральности, — лишь незначительный в конечном результате эпизод из истории соборной театральной культуры, а главное (что чрезвычайно примечательно) — не всегда театр в полном смысле этого слова».

Евреинов не ждал от такого театра дальнейшего развития: «Опыт двух тысяч с лишком лет, — добавлял он, — не дает оснований предполагать в будущем нечто высшее в этом отношении, чем сценическая были времен Софокла и Аристофана».

Идя дальше, Евреинов утверждал, что «прекрасно искусство, создающее *новые* ценности; увлекательно искусство, не желающее ничего брать напрокат, как бы дешево это ни стоило, и дерзновенно творящее даже собственное небо, в котором подчас больше *небесного*, чем в настоящем небосклоне».

Искусство, стремящееся подражать действительности, воспроизводить действительность, покорять зрителя такого рода иллюзиями, Евреинов не считал искусством, так как основное качество подлинного искусства, говорил он, это его *искусственность*. «Близкое будущее явит нам всеобщее признание смысла художественного произведения исключительно в его *форме*: ее будут чтить как истинное содержание искусства, а все остальное — лишь балластом».

Режиссерская деятельность Евреинова началась в 1907 году в Петербурге, в «Старинном театре»[155], где им была поставлена (в сезон 1911/1912 г.) пьеса испанского поэта и драматурга тысяча шестисотых годов Лопе де Веги «Фуэнте Овехуна». Там же, в постановке Александра Санина, была исполнена пьеса Евреинова «Три волхва».

После «Старинного театра» Евреинов перешел в Театр В.Ф.Комиссаржевской, где он поставил «Франческо да Римини» Габриеля Д'Аннунцио; «Саломею» Оскара Уайльда, запрещенную цензурой после генеральной репетиции; «Ваньку-ключника и пажа Жеана» Федора Сологуба.

Когда Вера Комиссаржевская покинула этот театр, оставив его своему брату Федору Комиссаржевскому, переименовавшему его в «Веселый театр для пожилых детей»[156], Евреинов поставил там свою пьесу «Веселая смерть».

Приблизительно в то же время в петербургском «Палас-театре» шла оперетка «Беглая»: текст, музыка и постановка Евреинова.

Впрочем, одна из самых первых пьес Евреинова, «Степик и Манюрочка», была поставлена на сцене Императорского Александринского театра еще в 1905 году, со Стрельской и Медведевым в заглавных ролях.

Но наибольшее количество евреиновских пьес, шедших в его же постановках, публика увидела в петербургском театре «Кривое зеркало».

Меня связывала с Николаем Евреиновым сорокалетняя дружба. В ней было три основных периода: «Кривое зеркало», двадцатые годы в СССР и потом — Париж. Но если парижский «период» был для нас периодом воспоминаний, годы «Кривого зеркала» и двадцатые годы были временем тесного и очень частого (почти постоянного) сотрудничества.

В 1913 году (как давно и вместе с тем как будто вчера!) я работал в журнале «Сатирикон», издававшемся и редактировавшемся ныне здравствующим М.Г.Корнфельдом, журнале, в котором каждую неделю появлялись мои рисунки. И вот однажды у меня на дому зазвонил телефон.

— Говорит Александр Рафаилович Кугель, — раздался голос.

Не может быть, подумал я: А.Р.Кугель был основателем и директором театра «Кривое зеркало» и редактором журнала «Театр и искусство»!

— Николай Николаевич Евреинов и я, — продолжал голос, — хотим предложить вам сделать декорации для одной из пьес, которая пойдет в нашем театре.

Я не поверил и подумал, что это чья-нибудь шутка. Но голос в телефонной трубке назначил мне точный час свидания в «Кривом зеркале», на Екатерининском канале. На следующий день, все еще не веря, я, тем не менее, пошел на свидание. Невероятное оказалось реальностью: А.Р.Кугель и Н.Н.Евреинов (точь-в-точь похожий на знакомые мне портреты) действительно ждали меня и предложили мне сотрудничество.

— Мы следили за вашими рисунками в «Сатириконе», — сказал Кугель, — и находим, что они родственны стилю нашего театра.

Театр «Кривое зеркало» прославился в первые же дни своего существования знаменитой «Вампукой», пародией на оперную постановку (музыка Эренберга, либретто Волконского). Успеху «Вампуки» в значительной мере способствовала танцовщица Леонтина Пуни, исполнявшая с большим юмором роль прима-балерины и танцевавшая «Танец семи покрывал». Леонтина Пуни была внучкой композитора Цезаря Пуни, автора балетов «Конек-Горбунок», «Эсмеральда», «Царь Кандавл» и некоторых других. Она окончила Императорское театральное училище, поступила в

труппу Мариинского театра и уже достигла к тому времени звания «корифейки» и вместе с тем некоторой известности. Двоюродным братом Леонтины был мой друг детства, художник Иван Пуни.

«Кривое зеркало» было не только сатирическим театром: это был театр издевательский. Люди шли в него не для того, чтобы только поулыбаться или посмеяться: они шли туда, чтобы хохотать. Самый термин «Кривое зеркало» означал «искажение». Если московский театр «Летучая мышь», руководимый Никитой Балиевым (театр, часто упоминавшийся, по недоразумению, наряду с «Кривым зеркалом»), тоже ставил в программу одного вечера три, пять или семь коротеньких и улыбчатых пьесок («миниатюр»), то в отличие от «Кривого зеркала» театральная форма этих пьес бывала обычно общепринятой и не порывала ни с какими традициями.

В «Кривом зеркале» протекла значительная часть театральной молодости Евреинова. Кроме чисто режиссерской безустанной работы (Евреинов осуществил в «Кривом зеркале» свыше ста постановок!), там были показаны многие его пьесы. Но моя первая работа с Евреиновым не касалась его произведений: меня пригласили сделать декорации и костюмы для пьесы Бенедикта[157] «Homo sapiens» в постановке Евреинова. Это было моим первым контактом с театральной сценой, и я помню мое волнение, когда я увидел в моих декорациях (изображающих слева Дворец пороков, обвитый змеями, а справа — беленький домик с надписью: «Отпускаются на прокат добродетели по умеренным ценам») смехотворно-символические персонажи: Скупость, Любострастие, Благоразумие, Воздержание, Праздность, Карабинер, Хронос, Гнев, Чревоугодие и другие. Чревоугодие исполнялось З.В.Холмской, женой А.Р.Кугеля, прекрасной актрисой, физически чрезвычайно совпадавшей с символом своей роли.

Стоявший рядом со мной за кулисами Евреинов ущипнул меня за локоть и прошептал, улыбаясь:

— Да перестаньте ужасаться, Христа ради, а то актеры перепутают свои роли!

Пьесами Евреинова, которые прошли в моих декорациях и костюмах (в «Кривом зеркале»), были «Четвертая стена», «Эоловы арфы», «Сказка о шести красавицах», «Карагез», «Школа этуалей»… Особенно запомнилась мне «Четвертая стена», пьеса, в которой Евреинов разоблачал условность театральных постановок: на сцене всегда стоят *три* стены, с окнами, с дверьми и пр. Но *четвертая* стена непременно отсутствует, чтобы не прятать актеров от зрителей. Занавес в пьесе Евреинова

раскрывался перед стеной, и все действие угадывалось по голосам, доносившимся из-за полураскрытых окон, и по редким появлениям персонажей перед этими окнами. Внутренность дома была скрыта.

В театре «Кривое зеркало» шли также евреиновские пьесы «Вечная танцовщица», «В кулисах души», «Кухня смеха», «Коломбина сего дня»…

Дмитрий Темкин

Пьесы «Вечная танцовщица», «В кулисах души», «Коломбина сего дня», а также пьеса Льва Урванцева «Сладкий пирог» и «Песни Билитис» французского автора Пьера Луиса шли в «Кривом зеркале» с музыкальным сопровождением Евреинова-композитора.

Среди пьес иностранного репертуара, показанных Евреиновым в «Кривом зеркале», были также «Врачи» Бернарда Шоу…

В те же далекие годы евреиновские пьесы ставились и на других петербургских сценах: в Александринском театре — «Бабушка». В Малом (Суворинском) театре (переименованном после Октября в Большой драматический театр) — «Красивый деспот» и «Такая женщина». В театре Яворской — «Фундамент счастья». В 1914 году, в Малом (Суворинском) театре Евреинов поставил также «Орлеанскую деву» Фридриха Шиллера с Глаголиным в заглавной роли.

Все пьесы Евреинова привлекали к себе внимание не только своим содержанием, но, главным образом, постоянной новизной форм театрального *зрелища*, театрального воплощения.

Тогда же Евреинов поставил «Кандида» Вольтера и «Снег» Пшибышевского в театральном кружке баронессы Будберг, и к той же эпохе относится сохранившаяся у меня афиша Летнего театра в Куоккале: «Белый вечер», 4 июля 1915 года. Вот программа этого вечера:

«И.Е.Репин: Вступительное слово (памяти Н.Б.Северовой)[158].

А.Ц. Пуни[159]: Solo на виолончели.

Л.Н.Шувалова[160], Разговор двух дам

В.И.Репина[161] из „Мертвых душ“ Н.Гоголя.

Юлия Пуни[162] (балерина): Variation de la folie из балета „Весталка“.

Корней Чуковский: Статья о „Детстве“ М.Горького.

Владимир Маяковский: Свои стихотворения.

Г.Ф.Гнесин: Ария Фигаро из оперы „Севильский цирюльник“ Россини.

Е.Анненкова[163]: Египетский танец.

Режиссер вечера: *Н.Н.Евреинов*

Декоратор: худ. *Ю.П.Анненков*».

Как видно, куоккальские «дачники» не проводили свои вечера бессмысленно.

Дружба, завязавшаяся у меня с Евреиновым в первые же дни нашего сотрудничества в «Кривом зеркале», никогда более не прерывалась. В день первого представления «Ношо sapiens» мы уже перешли на «ты».

В 1916 году Евреинов попросил меня исполнить иллюстрации (двадцать рисунков) для второго тома его нашумевшей книги «Театр для себя», где, между прочим, был воспроизведен мой набросок с Евреинова, сделанный на моей даче в Куоккале и печатавшийся впоследствии десятки раз в разных странах. Этого тома у меня, увы, нет. Первый и третий тома «Театра для себя» вышли с иллюстрациями Николая Кульбина…

Как был тогда Евреинов молод, задорен и неистощимо остроумен! Как он, ученик Римского-Корсакова, прекрасно импровизировал на рояле! Как невероятно выстукивал он чайными ложками по своему лбу, темени, затылку и скулам народные мелодии и оперные арии! Это поистине диковинное искусство так поразило моего отца, что он попросил Евреинова (когда тот исполнял этот «номер» за ужином, в гостях у моих родителей) бисировать каждый напев.

— Это — тоже «театр для себя»? — улыбался отец.

— Это — опера для себя, — рассмеялся Евреинов.

Перерыв в наших встречах произошел сразу же после октябрьского переворота, в первых числах ноября, когда мы закончили совместную постановку пьесы Винниченко «Черная пантера» в Малом (Суворинском) театре. Евреинов уехал на Кавказ, я остался в Петербурге. Гражданская война отделила нас друг от друга. Разрыв продолжался до 1920 года. В Петербурге уже царили голод, холод, сыпняк, принудительные повинности, пайковые хвосты (замечательно запечатленные на рисунке М.В.Добужинского, напечатанном в журнале «Сатирикон», возобновленном М.Г.Корнфельдом в Париже в 1931 году).

Вдруг, неизвестно каким путем, я получил письмо от Евреинова из Тифлиса, еще не занятого красными. Евреинов спрашивал меня, не могу ли я, благодаря моим возможным знакомствам в Петербурге, помочь ему вернуться в этот город без особых препятствий со стороны советских властей? В Тифлисе жил тогда также художник Сергей Судейкин, который ввиду приближения большевиков предпочел уехать за границу. Евреинов решил вернуться в Петербург.

В том же письме он сообщал мне, что закончил большую пьесу и желал бы поставить ее в одном из петербургских театров.

У меня действительно (как и у других «деятелей искусства», живших тогда в Петербурге или в Москве) были близкие отношения с некоторыми «влиятельными товарищами», и я с удовольствием выполнил просьбу Евреинова: он беспрепятственно вернулся в Москву и, прожив там два-три месяца, перебрался наконец в Петербург; в сентябре (если память мне не изменяет) «влиятельный товарищ» Борис Каплун (см.

главу о Гумилеве), относившийся с большим интересом к творчеству Евреинова, «раскрепостил» даже его национализированную квартиру в Манежном переулке.

Театральная жизнь Евреинова сразу же возобновилась, и его первым публичным выступлением был сделанный им в Доме искусств доклад: «Воля театра». В то время можно было еще говорить о «воле театра», а не только о «воле партии и правительства». После доклада, как полагалось, были бурные прения, в которых приняли участие почти все присутствовавшие на докладе петербургские «работники театра» (термин, уже вошедший тогда в обиход): Сергей Радлов, Владимир Соловьев, Адриан Пиотровский (впоследствии расстрелянный Сталиным), Александр Кугель… Говорил также и Владимир Маяковский. Председательствовал Аким Волынский, к театру, впрочем, прямого отношения не имевший[164]: он был «старостой» Дома искусств.

Аким Волынский

Через несколько дней после этого началась у Евреинова грандиозная работа — самое крупное «массовое зрелище» нашего века: «Взятие Зимнего дворца», поставленное под открытым небом, в Петербурге, на Дворцовой площади (переименованной в площадь Урицкого), 25 октября, в третью годовщину большевистской революции. Зрелище, вновь связавшее нас сотрудничеством.

Организатором этого спектакля был очень талантливый пианист и композитор, мой друг, юный Дмитрий Темкин. Его творческая и организаторская энергия была (и осталась) неисчерпаемой и чрезвычайно продуктивной, воодушевлявшей всех создателей и участников спектакля. Вскоре после этой постановки Темкин уехал за границу: сначала в Германию, затем во Францию и в 1925 году — в Соединенные Штаты Америки, где с годами достиг вполне заслуженной мировой известности как один из лучших и наиболее серьезных творцов кинематографической музыки. Темкин участвовал в создании около ста пятидесяти фильмов и четыре раза был награжден премией «Оскар» за музыкальное оформление, сделанное к фильмам «Поезд свистнет три раза» (постановка Фреда Заннеманна, 1952), «Начертано в небе» (постановка Хауарда Хокса, 1954), «Гигант» (постановка Джорджа Стивенса, 1956) и «Старик и море» (постановка Джона Стерджеса, 1958). Кроме того, Темкин был удостоен ордена Почетного легиона (Франция) и ордена Изабеллы Католической (Испания).

Евреинов был захвачен зрелищной, постановочной стороной этого спектакля. Ввиду необозримых размеров постановки режиссура была коллективная: главный режиссер — Евреинов, затем — Кугель, Петров, Державин и я. Я был также автором декораций и костюмов. Сделанные мною декоративные сооружения были во всю ширину площади Зимнего дворца, доходили до третьего этажа Главного штаба и состояли из двух гигантских платформ («белая» и «красная»), соединенных крутым мостом. Действующих лиц было около 8000 человек. Но кроме действующих лиц в спектакле принимали участие подлинные танки, подлинные пулеметы и, наконец, знаменитый крейсер «Аврора», который, причалив к набережной вблизи Зимнего дворца, должен был по сигналу из нашей режиссерской будки сделать три «исторических» холостых залпа. Сигнальная будка, в которой мы разместились, была построена на пьедестале Александровской колонны, со всеми необходимыми электрическими кнопками и телефонными аппаратами. Действующие лица были разделены на самостоятельные группы, и таким образом каждые сто человек имели своего «ответственного», который, подчиняясь нашим сигналам, вызывал те или другие движения, крики или пение своей группы.

Мы провели подряд несколько бессонных ночей. Технические сложности постановки оказывались почти непреодолимыми. Мне потребовалось, например, для световых эффектов около ста пятидесяти мощных прожекторов. В компании с административным помощником организатора зрелища,

композитора Дмитрия Темкина, я отправился в петроградский электроцентр. Нас принял «товарищ заведующий». Я объяснил ему, что нам требовалось.

Алексей Радоков

— Пять или шесть прожекторов, пожалуй, будет возможно, но о ста пятидесяти не может быть и речи, — заявил товарищ заведующий и уже направился к двери.

— Товарищ заведующий! — произнес помощник Темкина. —

У вас на дому есть телефон?

— Есть. А на что вам?

— Вы женаты?

— Женат.

— Рекомендую вам немедленно позвонить вашей жене и сказать ей, что вы больше домой не вернетесь.

Произошло короткое молчание.

— В сущности, я смогу вам выдать сейчас даже сто шестьдесят нужных вам прожекторов, но с просьбой тут же забыть наш предварительный разговор, — произнес товарищ заведующий почти дрожащим голосом.

— Забыто, — твердо ответил мой спутник.

Через десять минут на нашем грузовике стала расти гора прожекторов со всеми необходимыми принадлежностями…

В Зимнем дворце, в Тронном и в Гербовом залах, мы репетировали массовые сцены. По узорному паркету с криками «ура» красноармейцы проносились атаками, в сомкнутом строю и в рассыпном. На дворе походные кухни кипятили воду для липового чая с сахарином. Дворец не отапливался.

Евреинов потерял голос, выкрикивая с тронной эстрады свои указания.

В 1561 году скульптор Леон Леони писал Микеланджело: «Я занят самым пышным празднеством, какое только осуществлялось за последние сто лет. В нем участвуют горы, острова, настоящие воды, сражения на суше и на море, с небом, адом и многочисленными постройками в перспективе. Мантуя представляет собой сейчас настоящий хаос, и можно подумать, что я прислан сюда для разрушения. Здесь больше не найти ни досок, ни гвоздей, ни крыш, ничего: так много материала я употребляю для этих построек».

Русская революция, голодная и бессапожная, вплавляла новое могучее звено в цепь спектаклей под открытым небом, искусство, где участвуют многочисленные массы и где именно количество создает форму зрелища; цепь, восходящая к далеким векам, к средневековым мистериям, к санкюлотским празднествам, французской революции в честь Федерации, Конституции, Разума и Высшего Существа…

В декоративной области нашего спектакля осложнения постоянно возрастали. Площадь Зимнего дворца могла быть мне предоставлена только в день спектакля, так как вырывать ее на пять или шесть дней из ежедневного городского движения было невозможно. Я работал в течение двух недель в ряде декоративных, столярных и плотничьих мастерских, где строились отдельные части платформ, декоративных конструкций

и иных элементов, которые должны были быть скреплены в одно целое и установлены на площади в несколько часов. Вот почему, когда все это в законченном виде выросло на мостовой вечером 25 октября и когда на мои эстрады и мост стали подниматься тысячи действующих лиц, я дрожал от страха, что гигантские сооружения могут рухнуть. По счастью, этого не произошло.

Действие начиналось в полной ночной тьме, пушечным залпом, вслед за чем освещался мост с фанфаристами и начиналась симфония Гуго Варлиха (оркестр в пятьсот человек). Снова тьма. Когда в симфонию вливалась «Марсельеза», вспыхивал свет на правой «белой» эстраде, где зарождалась актерская игра. Вслед за этим освещалась левая «красная» эстрада, и наконец свет распространялся на обе эстрады, на мост и на самую площадь, через которую, появившись из-под арки Главного штаба, отряды красногвардейцев, с пулеметами и броневиками, рванулись к Зимнему дворцу, отгороженному дровяными баррикадами, за которыми укрылись юнкера и женский батальон.

Выстрелы, и опять — тьма. И вдруг действие переносилось во внутренность Зимнего дворца, где в осветившихся окнах второго этажа начались силуэтные сцены сражений…

Канва спектакля была создана «коллективным автором». Председателем был избран Евреинов. В эту канву (сценарий) каждый из нас вносил свои идеи. Перенесение действия за окна Зимнего дворца было моей выдумкой. Об этих силуэтных боях Адриан Пиотровский писал в своей книге «За советский театр!» (изд. Гос. инст. истории искусства, «Academia», Ленинград, 1925): «Одновременно и счастливая выдумка, и острая неудача. Окна дворца зажглись, он ожил. Какое развитие реального, живого пространства! Да, но введение его в действие случайно, оживление его не мотивировано предшествующим действием, целиком развивавшимся на двух противоположных площадках. Перенос фокуса внимания на третий предмет был слишком внезапен».

Николай Петров в своей книге «50 и 500» (изд. Всероссийского театрального общества, Москва, 1960) говорит об этой сцене несколько подробнее: «Дворец становился главным действующим лицом. Он был весь темный. Но как только восставшие врывались во двор… прожектора начинали беспокойно метаться по крыше. Дворец сразу же превращался в силуэт, и тотчас же во всех его окнах вспыхивал свет. В окнах были спущены белые шторы, а на их фоне — приемом театра китайских теней — разыгрывались маленькие пантомимы боя. Этот эпизод в представлении так и назывался „Силуэтный бой“.

Поединки в окнах кончались победой восставших. Все прожектора — и „Авроры“, и с Дворцовой площади — концентрировались на огромном красном знамени, взвившемся над дворцом, и во всех окнах вспыхивал красный свет».

Однако если моя силуэтная выдумка (как члена «коллективного автора») несколько смутила А.Пиотровского, то как автор всего *декоративного* оформления спектакля я в той же статье Пиотровского с удовольствием прочел следующее: «Все же заключительная атака освещенных факелами автомобилей была несомненно эффектна. Эффектным и в известном смысле величественным было и все зрелище, в особенности фантастические, пылающие в ночи огнями огромных рамп города постройки Анненкова».

Страшная фраза административного помощника Дмитрия Темкина сыграла весьма полезную роль…

Массовый актер «в этот памятный день выявил творческие способности первой мировой театральной армии», — писал Евреинов в своих воспоминаниях («Histoire du Thê□atre Russe», изд. du Ch□ene, Париж, 1947).

Когда в спектакле дошла очередь до выстрелов «Авроры», заведующий сигнализацией нажал соответствующую кнопку. Раздался залп. Потом — другой и третий. Снова нажали кнопку, чтобы остановить выстрелы, но пальба продолжалась: пять, восемь, десять… В отчаянии мы все тыкали пальцем в кнопку, но скоро поняли, что электрический ток, соединявший нас с крейсером, был прерван. Канонада была неудержима. Гуго Варлих, управлявший в нашем зрелище оркестром, который должен был «грянуть» победную музыку сразу же после третьего выстрела, безнадежно кричал нам в телефонную трубку:

— Когда же? Когда же?! Когда же?!

— Может быть, никогда! — произнес Евреинов и расхохотался.

Пришлось выручать положение иными способами. Я хорошо запомнил лицо и кожаную куртку («кожанку») одного из юных помощников режиссера. Вавилов, Санька (где он теперь? что с ним?), который, с трудом пробравшись со своим велосипедом сквозь стопятидесятитысячную толпу зрителей, заполнивших площадь, выехал на набережную и, докатив до «Авроры», приостановил канонаду. Спектакль, по счастью, продолжал развиваться безостановочно, так как остальные режиссерские сигналы не пострадали.

Наконец «грянул» оркестр, и бесчисленные зрители даже не ощутили драматического недоразумения, приняв канонаду за боевой аккомпанемент.

Лев Никулин, принимавший участие в составлении «сценария» нашего зрелища, писал позже в своих «Записках спутника» (гл. 3-я, «Балтика», 1932 г.): «Не помню, кому пришло в голову поставить на площади Урицкого, на бывшей Дворцовой площади, массовую социальную феерию „Взятие Зимнего дворца“… Штаб действовал совершенно по-военному, он мобилизовал режиссеров и художников, актеров и воинские части… Построили декорации таких размеров, каких, вероятно, не было никогда. Затем построили трибуны по правую и по левую руку колоссальной сцены и начали репетиции. Они происходили ночью в Гербовом зале Зимнего дворца. Полторы тысячи актеров и статистов, потрясая оружием, бегали и кричали и безумствовали в огромном оранжево-черном Гербовом зале. Отряд режиссеров пытался внести некоторую организованность в хаос, но все это было началом, цветочками, потому что на площади участвующих должно было быть не менее десяти тысяч. Три ночи мы провели в Зимнем дворце и сделали не один и не десять километров по скудно освещенным переходам и коридорам дворца. Со времени 7 ноября 1917 года, я полагаю, дворец не видел таких бурных ночей… Спали не раздеваясь, в шинелях и сапогах, на обитых малиновым штофом золоченых диванах… Резали хлеб на малахитовых столах, спорили и ругались, не избегая самых крепких слов в собственных его величества Александра Второго покоях. Творческий азарт художников и административный восторг организаторов доходил до экстаза… Нужно добавить, что исторический крейсер „Аврора“ прибыл в ту ночь из Кронштадта и стал на якорь у Николаевского моста… Все благоприятствовало зрелищу, за исключением погоды. Только энергия штаба могла заставить отважных актрис появиться на самой большой в мире сцене в открытых бальных платьях. Петроградская осень приготовила самую отвратительную погоду. Снег с дождем… Однако, несмотря на погоду, Зимний дворец был взят с редким энтузиазмом…»

Иван Пуни

Дальше Л.Никулин, вспоминая, как мы возвращались вместе домой, говорит, что «Ю.Анненков, автор декораций ко „Взятию Зимнего дворца“, шел рядом и мечтал о том, где можно воспроизвести рисунок замечательного спектакля… Рисунок (все, что осталось от той ночи) был воспроизведен в единственном в ту пору литературно-художественном журнале „Красный милиционер“. Да, журнал именно так и назывался, но в нем не было ничего, имеющего прямое отношение к милиции и городской охране. Он печатался на превосходной бумаге, в нем

печатались Шкловский и некоторые формалисты, его иллюстрировал Анненков…»

В упомянутой выше книге «50 и 500» Николая Петрова можно также прочесть: «„Красной площадкой“ руководил я, а режиссура „белой площадки“ была поручена А.Р.Кугелю, К.П.Державину и Ю.П.Анненкову (он же являлся и художником всей постановки). Общим руководителем был Н.Н.Евреинов… За проделанную работу режиссура получила следующее вознаграждение: А.Р.Кугель, Ю.П.Анненков, К.П.Державин и автор этих строк (Н.Петров) получили паек табаку на сто папирос и по два кило мороженых яблок, а Н.Н.Евреинов как общий руководитель (хотя он, по правде сказать, почти ничего не делал)[165] получил еще шубу на лисьем меху».

Этот же эпизод был также рассказан и в очень значительном труде Марка Слонима «Russian Theater» (изд. The World Publishing Company, Нью-Йорк, 1961). Но ни Н.Петров, ни М.Слоним, к сожалению, не добавили (вероятно, по неосведомленности), что три дня спустя после «празднества» Евреинов, отоспавшись, вызвал к себе юного помощника режиссера и в благодарность подарил ему свою лисью шубу.

У меня сохраняется пожелтевший экземпляр сценария «Взятия Зимнего дворца» (своего рода исторический документ) и, кроме того, «требование личного состава» для «белой» правой трибуны, режиссура которой частично находилась в моих руках.

«Белая:

Правая трибуна

Требование личного состава

125 — балетных артистов

100 — циркачей

1750 — статистов и студистов

200 — женщин, желательно студисток

260 — вторых артистов и

150 — сотрудников

А также: Лопухов, Масловская, И.Дворищин и 18 помощников.

Подписано: Ю.Анненков

Утверждено: Д.Т.[166], ИС.К.[167]

21/IX 1920».

О зрелище «Взятие Зимнего дворца» упоминается почти во всех трудах (энциклопедии, монографии, статьи), посвященных истории современного театра, вышедших в разных странах и на разных языках. Кроме процитированных здесь уже книг А.Пиотровского («За советский театр!»), Н.Петрова («50 и 500»), Л.Никулина («Записки спутника») и журнала «Красный

милиционер» (№ 4, Петербург, 1920), я назову здесь лишь те из этих книг и статей, которые находятся у меня под руками:

Б.Казанский. «Метод театра» (изд. «Academia», Ленинград, 1926).

А.Пиотровский. «Хроника ленинградских празднеств 1919—22 г.» — статья, помещенная в сборнике «Массовые празднества» (изд. Гос. института истории искусств, Ленинград, 1926[168]).

Г.Крыжицкий. «Режиссерские портреты» (изд. «Теа-кинопечать», Ленинград, 1928).

Fulop Miller. «Das russische Têater», 1928.

«История советского театра» (Гос. изд., Ленинград, 1933).

N.Gourfinkel. «Thêatre Russe Contemporain» (êd. Albert, Париж, 1933).

Michel Philippe. «Prêsentation de Nicolas Evrenov» («revue ucation et Thêatre», Париж, 1953).

N.Evrenff. «Histoire du Thêatre Russe» (êd. du Chêne, Париж, 1947).

G.Annenkov. «En habillant les vedettes» (êd. Robert Marin, Париж, 1951).

Ettore Lo Gatto. «Storia del Teatro Russo» (ed. G.C.Sansoni, Флоренция, 1952).

«Larousse du XX-e siecle» (Энциклопедия), Париж, 1953.

«Enciclopedia dello Spettacolo» (ed. Le Maschere, Рим, 1954).

Raymand Cogniat. «Cinquante ans de Spectacle en France, les Dêcorateurs de Thêatre» (êd. «Librairie Thê□atre», Париж, 1955).

Н.А.Горчаков. «История советского театра» (Изд. имени Чехова, Нью-Йорк, 1956).

Michel Seuphor. «Dictionnaire de la peinture abstraite» (êd. Fernand Hazan, Париж, 1957).

L.Dominique. «G.Annenkov» (Париж, 1958).

Angelo Maria Ripellino. «Majakovskij e il Teatro Russo d'avanguardia» (изд. Giulio Einaudi, 1959).

И эта же книга, изданная на французском языке:

Angelo Maria Ripellino. «Maiakovski et le Thêatre russe d'avant-garde» (изд. L'arche êditeur a Paris, 1965).

Но встречалась в прессе и невежественная путаница. Так, например, в объемистой книге Камиллы Грей «The Great Experiment: Russian Art 1863–1922» (изд. Thames and Hudson Ltd., Лондон, 1962), где напечатана фотография моих декораций к «Взятию Зимнего дворца» (1920), говорится, что этот спектакль был исполнен в 1918 году художниками Натаном Альтманом, Иваном Пуни и его женой Ксенией Богуславской (которую я знал еще молоденькой красавицей, воспитанницей одного из петербургских институтов «для благородных девиц»). Имена

Евреинова и других действительных участников создания этого зрелища в книге Камиллы Грей не упоминаются. Все же три названных художника не имели к этому зрелищу никакого отношения. Что же касается Пуни и Богуславской, то в октябре 1920 года они жили уже в эмиграции, за границей, о чем свидетельствует следующее письмо Богуславской:

> «*11-9-63*
>
> По просьбе г-жи Евреиновой я подтверждаю, что ни мой муж Иван Пуни, ни я (К.Богуславская) не участвовали в создании декораций к зрелищу „Взятие Зимнего дворца“ в Ленинграде в ноябре 1920 года, будучи в ту эпоху уже за границей. Путаница вызвана тем фактом, что в 1918 году, к первой годовщине революции, Пуни, я, Альтман и четыре других товарища исполняли огромные плакаты, лозунги и афиши в залах Зимнего дворца.
>
> *К.Пуни (Богуславская)».*

Почти сразу же после своего возвращения с Кавказа Евреинов передал мне для прочтения рукопись обещанной пьесы «Самое главное» («для кого комедия, а для кого драма», в четырех действиях). Почему он передал ее именно мне? Дело в том, что в 1920 году режиссер Николай Петров (Коля Петер), поэт Лев Никулин (бывший одновременно со мной «сатириконцем») и я основали, с согласия Театрального отдела, руководимого в Петербурге М.Ф.Андреевой, женой Максима Горького, государственный (все тогда было уже «государственным») театр «Вольная комедия» и стали его дирекцией. Театр находился в скромном подвальном помещении на Итальянской улице. Подвал был перестроен по моим проектам, и я же расписал его. Наш репертуар должен был состоять из спектаклей, еще нигде не показанных, и преимущественно из одноактных пьес на «злободневные» темы.

Евреинов и я были уже давними друзьями, и поэтому его пьеса попала прежде всего в мои руки.

Я прочитал «Самое главное» в тот же вечер и наутро дал Евреинову утвердительный ответ: пьеса будет поставлена в нашем театре. «Самое главное» меня чрезвычайно заинтересовало. Можно как угодно относиться к этому произведению, но нельзя отрицать его несомненной оригинальности. «Самое главное» не вызывает в нашей памяти никакой другой пьесы. Его сюжет стоит особняком в современной драматургии. Даже не только сюжет, но и самое понимание

театра и назначение актера, выраженное в пьесе. Евреинов предлагает актерам покинуть профессиональный театр и заняться применением своего «амплуа» в повседневной жизни: «первому любовнику» разыгрывать роль влюбленного в несчастную некрасивую девушку; красавице-босоножке — увлечь собой студента, уже покушавшегося на самоубийство; комику — развлекать и веселить людей в их тусклой будничной жизни и т. д.

Николай Петров

Сверх того, пьеса Евреинова глубоко человечна. Евреинов предлагает актеру «реально, а не эфемерно приносить пользу другим». «Высшая задача искусства, — говорится в пьесе, — это наполнить своим проявлением жизнь, подобно тому, как цветок наполняет своим ароматом воздух! *Претворить жизнь в*

искусство! Достичь искусства жизни! Думали ли вы когда-нибудь об этом, вы, старые кормчие театральных кораблей?»

Нет. Конечно, «старые кормчие театральных кораблей» об этом не думали. Их горизонты ограничивались театральными подмостками или, в крайнем случае, закулисными интригами.

«Арлекин, Пьеро, Коломбина и доктор из Болоньи! — восклицает Евреинов. — Вы воскресли, друзья мои! Вновь воскресли! Но *уже не для театра только, а для самой жизни*, опресневшей без нашего перца, соли и сахара! Мы вмешались в жизненный пирог, как приправа, без которой он ничего не стоит на вкус, и подрумянили его огнем нашей любви, как праздничную булку! Слава *настоящим* артистам, спасающим своим искусством жалкие комедии несчастных дилетантов!»

Пьеса, написанная для театра и восстающая против него же, против театра. Парадокс, единственный в своем роде.

Но еще более заинтересовала меня форма этого спектакля: параллельное развитие и переплетение обыденной жизни и жизни придуманной, грусть и скука обывательщины рядом с карнавальной красочностью итальянской комедии. У Чехова или у Горького этого не сыщешь.

После нескольких дней предварительных обсуждений, горячих споров, затягивавшихся «далеко за полночь», мы приступили к постановке. Евреинов наотрез отказался от режиссуры, и ее взял на себя Николай Петров. Декорации и костюмы были поручены мне. Репетиции пошли полным ходом. Евреинов держался в стороне и почти никогда не заходил в театр. Труппа состояла преимущественно из молодых и в большинстве очень талантливых актеров. Две—три юные актрисы поражали своей грацией и красотой, несмотря на свои затасканные, полинялые, подштопанные платья и мятые валенки (нэп тогда еще едва намечался в мозгу Ленина). Здесь нельзя не добавить, что в эти самые дни Петербург переживал большие волнения: репетиции «Самого главного» происходили в период Кронштадтского восстания. Вспоминая об этом в «Записках спутника», Лев Никулин, заведующий литературной частью нашего театра, рассказывает, что «актеры выбегали на улицу прислушиваться к канонаде. Гудели пушки „Петропавловска“…»

Наиболее неожиданным оказалось для нас всех то, что актеры прекрасно справлялись с той частью их роли, где они изображали актеров, долженствующих играть на сцене, но спотыкались о целый ряд затруднений в тех местах пьесы, где они превращались в актеров, играющих в жизни. Затруднения этого рода носили типично профессиональный характер: «играть» роль на сцене — даже в самых реалистических тонах (например,

у Станиславского) — прямое назначение актера, основа его творческой натуры. *Скрывать* «игру», делать ее невидимой, неощутимой — оказалось в противоречии с этой натурой.

Я помню оживленные разговоры, происходившие у нас с Николаем Петровым по этому поводу. Нам казалось иногда, что актер, играющий в жизни, а не в театре, не столько превращает жизнь в театр, сколько самого себя превращает из актера в лицемера, в лгуна. Но мы сознавали, однако, или, вернее, чувствовали, что нравственный, моральный смысл пьесы Евреинова категорически опровергает подобную версию. Как-то раз, когда постановка «Самого главного» приближалась уже к генеральной репетиции, Евреинов спросил меня:

— Сказать умирающему, что все поправимо и что он выживет, есть ли это лицемерие или акт доброты, благодеяние?

Этой фразой, казалось бы, он формулировал всю сущность своей пьесы. Однако несмотря на это, репетиционная практика и часто возникавшие в это время рассуждения и споры показывали, что между актерской игрой в обыденной жизни, игрой, не отгороженной от зрителя рампой или иными сценическими условностями, и *превращением жизни в театр* (идея Евреинова) лежит огромная пропасть. Присутствие такой пропасти становилось порой настолько ощутимым, что в репетиционный, довольно длительный период Евреинов счел нужным вносить время от времени некоторые изменения в первоначальный текст пьесы, а Николай Петров закричал однажды во время репетиции благим матом:

— Товарищи! Да ведь здесь же вы все-таки в театре!

И, обернувшись к электротехнику:

— Прохор! Давай полную рампу, черт подери!!!

Все эти сложности «подымали настроение» участников постановки и в особенности актеров (главным образом тех из них, кому достались роли актеров, играющих в жизни: Шмитгоф — в роли Параклета, «meneur de jeux», обаятельная Валя Щипалова — «танцовщица-босоножка» и др.).

Наряду с моральной стороной пьесы и с затруднениями актеров, постепенно преодолевавшимися, стояли передо мной лично проблемы ее декоративного оформления. Если в первом действии «небольшая комнатка» гадалки, «с бедным убранством, среди которого сразу же обращают на себя внимание три чучела: совы со светящимися глазами, водруженной на кронштейн, большой летучей мыши, свешивающейся с потолка, и тощего черного кота, сомнительно украшающего стол гадалки», а также развешанные по стенам «старинные карты звездного неба», «оракулы» со знаками зодиака, гороскопы, фотографии

медиумических эманаций, явлений духов и т. п.; если отсутствие декораций во втором акте; если банальный натурализм меблированных комнат Марьи Яковлевны в третьем акте не представляли, в общем, больших сложностей и не вызывали особого напряжения фантазии, то карнавально-фантастическое превращение этих комнат в четвертом акте, апофеоз превращения жизни в театр требовали от декоратора большой игры воображения и изобретательности.

Евреинов чувствовал необходимость быстрых, мгновенных зрелищных перемен. Отсюда — его режиссерские «ремарки» в тексте четвертого акта: «Свет на секунду гаснет», «Снова комната наполняется светом»… Но мне этот секундный мрак или мгновенное возвращение света казались недостаточными. Я искал нечто более непредвиденное, более убедительное, более красочное. Я задумывался ночами на эту тему и вдруг увидел падающий с потолка многоцветный ленточный занавес, то есть не с потолка, а с невидимых колосников сцены, так как потолок на сцене всегда казался мне прижимом, преградой для воображения зрителя. Этот непредвиденный ленточный занавес представлялся мне тем более оправданным, что в этом действии летали по сцене и конфетти, и серпантин. Широкие и семиаршинной длины ленты являлись для меня увеличенным серпантином, или, как говорят кинематографические работники, «большим планом», «первым планом» серпантина.

Шарль Дюллен

«Свет на секунду гаснет» — это было для меня на сцене не более чем «технический прием», тогда как появление ленточного занавеса становилось обогащением зрелища, входило в действие как новый живой, *динамический* элемент. Я рассказал о моей выдумке Евреинову, и она ему очень понравилась. Николай Петров тоже немедленно согласился со мной. Теперь предстояло самое трудное (для меня). Шел двадцать первый год, год Кронштадтского восстания, мы спали в шубах и в валенках,

питались пайковыми суррогатами, но мы не покидали искусства, мы «строили» театр и ставили «Самое главное», пьесу Евреинова, не имевшую ничего общего с марксизмом-ленинизмом.

Мой друг художник Александр Божерянов был привлечен мной к декоративной части постановки в качестве моего «сообщника». Божерянов и я делали все возможное, законное и «противозаконное» («чернобиржевое»), чтобы раздобыть материал для моего занавеса. Это было тем более трудно, что ленты должны были быть шелковыми, атласными и при игре света рампы и софитов отливать всеми цветами радуги. Но в каких-то тайных подворотнях и на «нелегальных» рынках, где торговцы разбегались при первом появлении милиционера, нам все же удалось, при нашем терпении и настойчивости, накопить необходимый материал.

Когда впервые, на одной из последних репетиций, занавес упал наконец с колосников, разноцветные ленты вихрем разлетелись по всем направлениям — вправо, влево, в глубину сцены и, через рампу, над первыми рядами кресел. Потом ленты смирились и сомкнулись волнующейся полосатой стеной. Немедленно сквозь занавес — то там, то сям — стали проникать на авансцену и снова ускальзывать между лент действующие лица.

— Хо-хо!.. О-ля-ля!.. Добро пожаловать!.. Звените, бубенчики!.. Цветите, цветы!.. Радуйся весне, вечно юное сердце… Звоните, колокола!.. Торжествуй, солнце!.. Пляшите, звезды!..

Вся сцена заколыхалась в волнах ленточного моря. Влюбленная девушка забросала серпантином Пьеро, «любовно обвивая его эфемерными узами»… Серпантин перемешался с занавесом…

Пьеса Евреинова имела огромный успех. Зрители не только аплодировали, они топали сапогами, ботинками, валенками, без конца вызывали автора и всех участников постановки. Больше того: когда на «премьере» в последней фразе Режиссер (одно из действующих лиц пьесы, а не Петров), зажигая бенгальский огонь, закричал ко всем окружающим его актерам и, конечно, к зрительному залу:

— Господа, общие танцы!.. Музыка! Начинайте!.. Смейтесь! — невероятное случилось: многие зрители кинулись по ступенькам на сцену и в неудержимом порыве слились в танце с костюмированными актерами — арлекинами, коломбинами, римскими сенаторами, маркизами…

В своей книге «Искусственная жизнь», изданной в Петербурге в 1921 году, Александр Беленсон в статье «Самое главное о „Самом главном“» описывал «театральный разъезд» после

первого представления этой пьесы. Вот разговор двух зрителей:

— Недурен конец четвертого акта, завершающий представление чарующим шумановским карнавалом. Построение групп, темп движений превосходно оттеняют скрытую за обилием бытовых деталей фантастичность авторского замысла.

— И все-таки, отнимите от постановки декорации Анненкова, хотя бы только занавес из лент, неожиданным взлетом преображающий бедную меблированную комнатку в волшебный зал, отнимите костюмы четырех хорошо знакомых всем нам персонажей, среди которых — причудливый костюм Коломбины, напоминающий сказочный цветок, и…

— Зачем же отнимать! Режиссер и художник, соединившись в мастерстве, создали, не прибегая к помощи трюков, театральное зрелище, долженствующее воплотить чудовищно оригинальную идею автора…

Впоследствии мой ленточный занавес повторялся также в некоторых заграничных постановках «Самого главного».

О нашей постановке этой пьесы Н.Петров писал («50 и 500»): «После третьего акта зрители устроили нам овацию, мы выходили кланяться раз двадцать, а может быть, и больше. Этот спектакль прошел более ста раз за один сезон, что, естественно, наложило определенный отпечаток на репертуар театра. Мы не понимали тогда, что „Самое главное“, вступив в острейшие противоречия с одноактными сатирическими сценами на темы сегодняшнего дня, выражало, конечно, иную по сравнению с установленной программой театра идеологию. Успех же пьесы объясняется тем, что сделана она была мастерски и хорошо игралась, а одноактные программные спектакли очень быстро сходили с репертуара и часто не достигали цели из-за своей обнаженной тенденции и низкого художественного качества».

И — Н.Евреинов: «Смысл жизни для ребенка — игра. Смысл жизни для дикаря — тоже игра. Знаем ли мы другой смысл жизни, мы, неверующие, разочарованные не только в значении ценностей этических и научных, но и в самом скептицизме? Мы можем только рассказывать друг другу сказки; смешить, пугать или восторгать выдуманными нами личинами; обращать силу, знания, любовь и ненависть в некое сценическое представление, где все хорошо, что зрелищно, полно интриги, красиво и музыкально и что отвлекает нас от входных дверей, за которыми нет больше театра, нет сказки, нет мира нашей воли, непрестанно играющей потому, что ей играется».

Первое представление «Самого главного» состоялось в Петербурге, в театре «Вольная комедия» 20 февраля 1921 года. Но думали ли мы тогда, Петров и я, ставя эту пьесу в занесенном

снегом, обледенелом городе Петра, что она обойдет весь мир, будет сыграна в двадцати шести странах? Италия, Польша, Соединенные Штаты Америки, Голландия, Бельгия, Китай, Испания, Франция, Германия, Югославия, Чехословакия, Венгрия, Австрия, Аргентина, Португалия, Англия, всех не перечислить… Разве мы предполагали, что она будет поставлена в Париже Шарлем Дюлленом и запечатлена на экране Марселем Л'Эрбье?

Во Франции и вообще за границей «Самое главное» было переименовано в «Комедию счастья».

Вскоре после премьеры в «Вольной комедии» «Самое главное» было впервые отпечатано отдельной книгой в Государственном издательстве в Петербурге. Книга вышла в моей обложке, изображавшей Арлекина, распятого на кресте. У меня хранится книга Э.Ф.Голлербаха «Современная обложка» (изд. Академии художеств, Ленинград, 1927), где моя обложка к «Самому главному» прекрасно воспроизведена в двух красках (черное и малиновое) и где Э.Голлербах очень лестно говорит, что «Ю.П.Анненков, В.В.Лебедев, В.М.Ходасевич, Н.Кульбин и мн. др. способствовали освобождению современной обложки от мирискуснического неоклассицизма, они явились таранами, пробившими искусственный мрамор холодных стен мирискуснической обители, они согрели чопорную графику дыханием живой страсти, пламенем исканий».

Моя обложка к «Самому главному» воспроизведена также в «Истории советского театра» (Ленинград, 1933).

В 1921 году в том же театре «Вольная комедия» была возобновлена пьеса Евреинова «В кулисах души», но на этот раз — в моих декорациях и костюмах. В «Кривом зеркале» она была представлена в декорациях самого Евреинова. В 1922 году я также сделал декорации и костюмы к возобновленной на сцене «Вольной комедии» евреиновской пьесе «Коломбина сего дня», прошедшей в «Кривом зеркале» в декорациях и костюмах художницы А.Мисс (сотрудницы журнала «Сатирикон»). То же самое произошло и с новой постановкой «Кухни смеха», названной в «Вольной комедии» «Международным конкурсом остроумия». В чьих декорациях шла «Кухня смеха» в «Кривом зеркале», я не помню.

Пьесы Евреинова, прошедшие в театре «Вольная комедия», стали моим последним сотрудничеством с Н.Н.Евреиновым, моим другом Николашей.

Впрочем, намечалось еще одно, уже — в парижский период: Евреинов должен был ставить в Национальном пражском (а не парижском) театре в 1935 году «Горе от ума» А.Грибоедова с моими декорациями и костюмами. Переговоры были уже почти

закончены. У меня сохранилась открытка Евреинова, касающаяся этого вопроса:

«*2-X-935*
Дорогой Юрочка,
будь добр — позвони мне завтра часов в 11 утречком насчет Праги: они согласны, но мало дают, т. к. в Министерстве новые сметы для театра. Но я безумно хочу, чтобы ты! и верю — мы с тобой замечательную постановку выдумаем.

Твой N.Evreinoff».

По несчастному совпадению неожиданное продление одного из моих кинематографических контрактов не позволило мне выехать из Парижа, и я вынужден был в последний момент отказаться от пражской работы. Евреинов поставил «Горе от ума» с другим декоратором.

Несмотря, однако, на эту неудачу, мои парижские встречи с Евреиновым продолжались до последних дней его жизни. Вот еще одна открытка (Евреинов почти всегда писал на открытках):

«*26-6-944 Aut. 18–46*
Дорогой Юрочка,
мне давно хочется повидаться с тобой и спросить у тебя совета и относительно готовящейся монографии (в которой жду от тебя блестящей „темирязевской“[169] статьи *подлинного* [170] театроведа), и относительно очень забавного qui pro quo с нашим „Театром Рус. Драмы“, и о кой о чем другом. Если бы ты был так добр позвонить мне утречком, часов до 11-ти, мы бы сговорились о свидании. Я все эти 20 лет очень много о тебе думаю, а видимся мы — „кот наплакал“, в смысле времени. Я бесконечно благодарен тебе за твой отклик на мое 40-летие, исполняющееся в 1945 г.[171]
Любящий тебя

Н.Евреинов»

Теперь — открытка просто дружеская:

«*12-7-944*
Дорогой Юрочка,
протелефонируй мне, дружок, утречком, когда мы с тобою увидимся.

Мой телефон все тот же: Aut. 18–46.
Любящий тебя

Николаша Евреинов».

И еще одна, бессловесная, но с фотографией: слева сидит седой Николай Римский-Корсаков, справа — толстый Александр Глазунов, а посередине, чуть-чуть за ними, юный красавец — Н.Евреинов. Под фотографией — печатная французская надпись: Conservatoire de Saint-Petersbourg, 1905.

Кроме «Самого главного», многие пьесы Евреинова были показаны на иностранных сценах: «Представление любви» — в Эстонии и Германии; «Театр вечной войны» — в Польше и в Италии; «Корабль праведных» — в Польше, в Сербии, в Чехословакии и в США; «Веселая смерть» — в Париже, в театре «Старая голубятня» в 1922 году, в театре «Ателье» — в 1963 году и в Риме в Театре Пиранделло в 1925 году; «История русской драмы» — в Париже, в театре Salle d'Iêna, и там же в 1930 году — пантомима «Коломбина сего дня» в исполнении замечательной русской пантомимной актрисы Бэллы Рейн, выступавшей в этой пьесе еще в Петербурге в «Вольной комедии», где она играла и в «Самом главном» в роли машинистки Любочки. В казино «Монпарнас» — «Comêdie Infernale». В театре «Бродячие комедианты» была поставлена на русском языке пьеса «Муж, жена и любовник» (написанная уже в Париже), с участием Е.Рощиной-Инсаровой и М.Разумного, с которым я подружился еще в «Кривом зеркале»… В оперном театре в Монте-Карло в 1946 году была осуществлена постановка балета «Шота Руставели» (либретто Евреинова, музыка А.Онеггера, Н.Черепнина и Арсани, хореография С.Лифаря, декорации князя А.К.Шервашидзе). Этот же балет был представлен в Париже, в театре «Ателье», в 1963 году…

Энергия постановщика в Евреинове тоже не угасала. Кроме «Горя от ума» (в Праге), поставил также «Свою семью» Грибоедова[172] в Париже, в русском театре Salle d'Iêna, пригласив меня в качестве художественного советника. Там же — «Ничего подобного» Н.А.Тэффи и «Вечер Козьмы Пруткова». Затем в Большом театре Елисейских Полей Евреиновым были поставлены «Руслан и Людмила» М.Глинки, «Снегурочка» и «Царь Салтан» Н.Римского-Корсакова; в Театре Ришелье — «Недоросль» Д.Фонвизина; в театре «Старая голубятня» — «Отче наш» Франсуа Коппе и «Медведь и паша» Евгения Скриба; в театре de l'Avenue — «Ржавчина» В.Киршона (на французском языке, в переводе Фернанда Нозьера)… Список далеко не полный.

В связи с постановкой пьесы советского автора (В.Киршона) у

меня сохраняется его письмо, написанное в Москве, 24 декабря 1929 года:

> «Уважаемый товарищ!
>
> Я получил всю прессу по поводу постановки „Ржавчины“ в Париже и должен Вам сказать, что только в крайне правых и фашистских газетах успех пьесы заостряется против нас; основная масса рецензий отмечает два факта: во-первых, что в пьесе лишь критика недостатков, а в основном громадная уверенность в революционной правде и в победе коммунизма, и во-вторых, что все разговоры о том, что в советской стране в художественных произведениях не допускается критика и свободные мысли, оказываются ложными после того, как эта пьеса, прошедшая в Москве, увидела свет в Париже.
>
> Мне, однако, будет чрезвычайно интересно узнать Ваше мнение о постановке пьесы. Я посылаю Вам записку в театр, после чего надеюсь получить от Вас письмо с Вашей оценкой постановки и реагирования на нее публики. Было бы, конечно, очень хорошо, если бы Вы черкнули в какой-нибудь из наших журналов, например, в „Огонек“. Прошу Вас также, если будете присылать статейку, копии выслать мне.
>
> Как живете в Париже, скоро ли приедете? У нас тут все очень здорово, живем интересно, строимся вовсю.
>
> Привет.
>
> *В.Киршон».*

Несмотря на его «громадную уверенность в *революционной правде*», несмотря на признание, что в СССР существует свобода мысли и творчества, что все там «очень здорово», что все «живут интересно и строятся вовсю», бедный Киршон в сталинский период оказался в числе расстрелянных.

В течение всей своей творческой жизни Евреинов был неутомимым и весьма продуктивным писателем. К сожалению, перечислять все написанное Евреиновым о театре — статьи и книги, вышедшие на разных языках (или еще не напечатанные), а также все написанное о Евреинове в разных странах, является здесь для меня затруднительным. Вслед за упомянутой уже «Histoire du Thêatre Russe» вышла в Париже в 1953 году на русском языке очень трогательная книжка Евреинова «Памятник мимолетному», посвященная истории, далеко не полной, эмигрантского театра в Париже. В 1956 году, три года спустя

после смерти Евреинова, была выпущена, тоже в Париже, его пьеса «Шаги Немезиды», написанная полностью на политическую тему: сталинский внутрипартийный террор 1936–1938 годов, аресты, вынужденные доносы, вынужденные самообвинения, вынужденная ложь, вынужденный цинизм, взаимная ненависть, истязания, пытки, расстрелы, весь ужас тех преступных лет. Героями пьесы являются: Сталин, Зиновьев, Каменев, Рыков, Бухарин, Ягода, Ежов, Радек, Вышинский, доктор Левин и пр. Написана пьеса очень сильно, читается с большим интересом (и не только политическим). Поставленная на сцене, она, несомненно, вызвала бы ожесточенные споры, окрики негодования и множество противоречащих друг другу комментариев. Но в «Шагах Немезиды» не осталось ничего от евреиновского понимания моральной, философской и художественной роли театра. Пьеса по своей форме — классична. Евреинов не мог не чувствовать этого, и мне жаль, что в самых последних фразах, произнесенных перед падением занавеса, Евреинов, не удержавшись, вложил свои идеи в уста преступного Ягоды, отвечавшего на вопросы не менее преступного Вышинского. Вот этот разговор:

«Ягода. Я всю жизнь ходил в *маске*, выдавая себя за большевика, которым никогда не был!

Прокурор Вышинский. Зачем же вы притворялись?

Ягода. Затем, что носом чуял: придет время большевиков и начнется дележка наследства буржуев! (Потирает руки.) Будет чем поживиться!.. Да и не я один *актерствовал* в этом роде, а почти все, начиная со Сталина… Вглядитесь только, *что* сейчас происходит на *подмостках* России! — все власть имущие действуют *под псевдонимами*, словно в *театре*, ходят в *масках*, потайными ходами, *притворяются* верноподданными ее величества Партии и пресмыкаются перед ее вождями, которых норовят стащить за ногу и сбросить в подвалы Лубянки. Всюду одна лишь *комедия* — комедия служения народу. Комедия обожания вождей! Комедия суда и принесения повинной! Комедия, наконец, смертной казни! Какая-то беспардонная *игра в театр* или кровавая *мелодрама*, какие сочинялись в прежние времена, на потеху черни! Вот что такое наше теперешнее житье-бытье. Одни играют роли „благородных отцов народа“, другие — доносчиков-предателей, третьи — „роковых женщин“, четвертые — палачей! (Показывает на себя.) И все это несуразное *представление*[173] дается с серьезным видом, словно невесть какое остроумное ревю!»

Этим монологом Ягоды Евреинов показал обратную сторону медали «Самого главного»: отвратительный, преступный,

бесчеловечный смысл «театрализации жизни», «преображения жизни в искусство». Можно ли повторить после этого монолога Ягоды слова Евреинова о том, что актеры «подрумянили жизненный пирог огнем своей любви, как праздничную булку», и «спасли своим искусством жалкие комедии несчастных дилетантов».

К сожалению, эта пьеса, написанная в 1939 году, была опубликована лишь в 1956 году, то есть в год официальной «десталинизации».

Вслед за «Шагами Немезиды» в 1964 году в русском журнале «Возрождение» (Париж) появилась впервые пьеса Евреинова «Чему нет имени, или Бедной девочке снилось», вышедшая в начале 1965 года отдельным изданием. Но, насколько мне известно, остаются еще не опубликованными пьесы «Огонек в окошке», «Граждане второго сорта», «Радиопоцелуй», «Любовь под микроскопом», книга «Откровение искусства», затем обширный том о театре «Кривое зеркало» — «В школе остроумия» и, наверное, еще другие.

Очень любопытна книга Евреинова, посвященная портретной проблеме: «Оригинал о портретистах», выпущенная Государственным издательством в Москве в 1922 году. Евреинов позировал И.Репину, С.Сорину, М.Добужинскому, А.Шервашидзе, Н.Кульбину, Д.Бурлюку, В.Маяковскому, Н.Ремизову (сатириконец Ре-Ми), А.Мисс (Ремизова, сестра Ре-Ми), О.Дымову, Г.Шилтьяну, Б.Григорьеву, М.Вербову, Н.Акимову, С.Судейкину, Е.Рубисовой, В.Каменскому, Н.Калмакову, мне… Я сделал с Евреинова два карандашных портрета и один набросок пером.

В предисловии к этой книге Евреинов приводит фразу Никола Буало, из его «Art poêtique»:

> Как часто драматург, лишь свой портрет любя,
> Героев драм своих рисует сам с себя.

Дальше, в несколько иронической, свойственной ему форме, Евреинов говорит о неизбежном сходстве портрета не только с оригиналом, а и с художником, который исполнял портрет.

Но лично для меня наибольший интерес среди литературных произведений Евреинова представляют его книги о театре, книги, посвященные философии и назначению театра: «Введение в монодраму», «Театр как таковой» и «Театр для себя», значительная часть которого была написана в Куоккале, на даче моих родителей.

Как все люди (в особенности люди искусства), склонные к

парадоксам, Евреинов вызывает по отношению к себе и своему творчеству глубокий и вполне оправданный интерес, приводящий иногда к восторженному восхвалению. Но наряду с этим встречаются и совершенно противоположные реакции. Так, например, Леонид Андреев писал о Евреинове: «Евреинов искренне аморален и пижонист: поняв одно основание театра — *театральность*, он пижонски прозевал второе: моральность. Любопытна его ссылка на то, что в конце второго века в Риме выродилась и прекратилась трагедия; как пижон, он усматривает в этом факте признак несостоятельности самой трагедии и не понимает, что упадок трагедии и трагического был следствием и спутником уже тогда начавшегося падения самого Рима» (архив Музея МХАТ).

Теперь — Александр Блок: «Вечером пошел в „Кривое зеркало“, где видел удивительно талантливые пошлости и кощунства г. Евреинова. Ярчайший пример того, как может быть вреден талант. Ничем не прикрытый цинизм какой-то голой души» (Дневник А.Блока от 11 ноября 1912 г.).

Следует ли вступать с этим в спор? Нет. Лично я всегда стоял за полную свободу мысли, слова и противоречий. «Всякое искусство создается исключительно индивидуальностью. Индивидуальность — это все, чем обладает человек», — говорил Эрнест Хемингуэй.

Алексей Толстой

Алексей Толстой

Толстой. Мой приятель Алексей Толстой — романист, новеллист, драматург, поэт, лауреат Сталинской премии, член советской Академии[174] и депутат Верховного Совета СССР, удостоенный ордена Ленина и других орденов и медалей…

Говоря вообще, есть много неясностей, связанных с именем

Толстого среди нерусских читателей. Конечно, культурным иностранцам более или менее известно, что «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение» или «Живой труп» были написаны не *Алексеем* Толстым, а *Львом* Толстым. Что же касается творчества Алексея, то здесь положение осложняется. В многотомной французской «Общей иллюстрированной истории театра» Люсьен Дюбек, известный театровед, утверждает (том 5, с. 282): «Алексей Толстой (1817–1875) был писателем, поэтом, романистом и драматургом высокого качества. Он написал драматическую трилогию, три пьесы которой называются: „Смерть Иоанна Грозного“, „Царь Федор Иоаннович“ и „Царь Борис“; они могут фигурировать среди образцов исторической трагедии и лучших произведений русского драматического искусства XIX века. Они созданы с большим старанием, с мастерством, и им не хватает только жизненной силы. Очень тонкий лирический поэт, Алексей Толстой написал также пьесы более умеренного регистра, и одна из них, „Любовь, книга золотая“, очаровала чувствительных зрителей, когда Жак Копо[175] впервые поставил ее в театре „Старая голубятня“».

Люсьен Дюбек, как и его французские читатели, оказывается, не знал, что Алексей Толстой, автор упомянутой драматической трилогии, скончавшийся в 1875 году, то есть за тридцать пять лет *до* смерти Льва Толстого (1910), не был автором пьесы «Любовь — книга золотая». Эту пьесу, поставленную в театре «Старая голубятня», написал внучатый племянник первого Алексея Толстого, второй Алексей Толстой, умерший в 1945 году, то есть на тридцать пять лет *позже* смерти Льва Толстого.

Нам, русским, известны еще четвертый и пятый Толстой: Петр, дипломат (1645–1729) и Федор, живописец (1783–1879). Но эти два Толстых относятся уже к другим областям..

В юные годы Алексей Николаевич Толстой увлекался поэзией, но потом он сам критически говорил о своих стихах, что они были подражанием Некрасову, Надсону, Тану-Богоразу и молодому Бальмонту. Ранними прозаическими опытами были романы «Чудаки», «Хромой барин», комедия «Насильники», поставленная в московском Малом театре…

В годы Первой мировой войны (1914–1917) Толстым был написан также ряд пьес: «Нечистая сила», «Ракета», «Выстрел», «Горький цвет», «Касатка»… Кроме того, в 1916 году он был военным корреспондентом («Русские ведомости») во Франции и в Англии.

Сразу же после октябрьской революции, поздней осенью семнадцатого года, Толстой укрылся в Одессе, где им были написаны повесть «Калиостро» и пьеса «Любовь — книга золотая».

Затем — Париж (начало трилогии «Хождение по мукам» и повесть «Детство Никиты»[176]). 1921 год — в Берлине («Черная пятница», «Рукопись, найденная под кроватью», «Аэлита»[177]…).

Это были годы эмиграции, длившиеся почти полных пять лет. Но тоска по родине все сильнее томила Толстого. В конце 1921 года он сказал «да» марксизму-ленинизму или, вернее, вождям коммунистического интернационала, но не для того, чтобы стать гражданином СССР, но чтобы вернуться в свою родную страну Россию, что он и сделал весной 1922 года.

Приблизительно в те же годы подобное «да» было сказано не только Толстым; он не явился исключением среди русских писателей. Это было также случаем Ильи Эренбурга и среди других моего друга Виктора Шкловского. В своей книге «Ход коня» (шахматного), изданной в Берлине в 1922 году, Шкловский пояснял: «Причина в том, что конь не свободен, — он ходит вбок потому, что прямая дорога ему запрещена… Но не думайте что ход коня — ход труса. Я не трус. Наша изломанная дорога — дорога смелых, но что нам делать, когда у нас по два глаза и видим мы больше честных пешек и по должности одноверных королей… В 1917 году я хотел счастья для России, в 1918 году я хотел счастья для всего мира, меньшего не брал. Сейчас я хочу одного: самому вернуться в Россию. Здесь кончается ход коня. Конь поворачивает голову…»

И героически Шкловский вернулся в СССР.

Алексей Толстой не интересовался политической судьбой своей родины. Он не стремился стать официальным пропагандистом марксизма-ленинизма. Весельчак, он просто хотел вернуться к беззаботной жизни, обильной и спокойной. Жизнь за границей, жизнь эмигранта не отвечала таким желаниям, несмотря даже на успех его пьесы в Париже и на другие возможные успехи в дальнейшем. Толстой вернулся в близкие ему пейзажи Санкт-Петербурга (тогда Петрограда) и даже в Царское Село, петербургский Версаль.

Я познакомился с Алексеем Толстым вскоре после его возвращения в советскую Россию. В это время я прочел уже почти все его произведения, до замечательно написанного первого тома (роман «Сестры», 1921) его трилогии «Хождение по мукам». Второй том («Восемнадцатый год», 1928) и третий («Хмурое утро», 1941)[178] оказались много слабее.

Неподдельный граф, слившийся с коммунистической революцией, он был шутливо прозван «советским графом» и «рабоче-крестьянским графом». Он сблизился довольно быстро с вождями «пролетарской революции» и стал их фаворитом № 1: этим людям всегда льстило их общение с подлинными

аристократами, подлинными представителями русской знати.

На 8-м Всероссийском съезде советов в 1936 году В.М.Молотов произнес в своей речи: «Передо мной выступал всем известный писатель А.Н.Толстой. Кто не знает, что это бывший *граф* А.Толстой? А теперь? Один из лучших и один из самых популярных писателей земли советской — *товарищ* Алексей Николаевич Толстой. В этом виновата история. Но перемена-то произошла в хорошую сторону. С этим согласны мы вместе с самим А.Н.Толстым».

Слова Молотова были встречены общим рукоплесканием.

Случай с графом Толстым не был единственным. Вот еще пример: граф Игнатьев, бывший во Франции военным атташе при посольстве императорской России в годы 1914–1917, тоже вернувшийся в Россию советскую…

Блестящий и остроумный собеседник, Толстой был очень общителен, любил хорошо выпить (как и хорошо поесть). С ним можно было без устали судачить целые часы о любых пустяках. Но мое действительное сближение с ним произошло, когда Большой драматический театр в Петербурге предложил мне сделать декорации и костюмы для пьесы Алексея Толстого, написанной им под впечатлением книги Карела Чапека «Бунт машин». Это долгое и трудное сотрудничество привело нас к доброй и искренней дружбе.

В эти годы (1919–1924) я боролся в театре за динамические декорации (см. главу о Мейерхольде). «Бунт машин» меня захватил. Все элементы декораций (как и в постановке «Газа» Георга Кайзера, о которой я тоже упоминаю, говоря о Мейерхольде) были приведены в движение. Но здесь я пошел еще дальше. Постановщик Константин Хохлов и Толстой были вполне согласны со мной. Один из персонажей пьесы спускался со сцены через рампу в зрительный зал, проходил через него и исчезал за входной дверью. В эту минуту, в одно мгновение, сцена превращалась в экран, на котором кинематографический прожектор показывал фасад театра, и зрители видели того же человека выходящим из подъезда на ночную улицу и убегавшим от преследовавших его других действующих лиц пьесы. Это было своего рода продолжением сцены, очень забавлявшим Алексея Толстого, и он придумал даже дополнительный эпизод: беглец прятался в уличный писсуар. Его преследователи, не заметив этого, бежали дальше и исчезали в ночной темноте. Спрятавшийся персонаж осторожно выходил из своего убежища, снова бежал к театру и скрывался в его подъезде. Экран тотчас потухал, зрительный зал освещался, и в его дверях вновь появлялся беглец и, проходя через залу, снова подымался на

воскресшую сцену.

В том же году в Москве молодой режиссер Сергей Эйзенштейн, будущий постановщик фильма «Броненосец „Потемкин“», тоже объединил кинематограф с театральной пьесой в опытном спектакле Театра Пролеткульта. Это было во времена, когда «социалистический реализм» не успел еще удушить свободное искусство, богатое исканиями новых форм.

Несколько месяцев спустя мне было предложено сделать декорации и костюмы к фильму «Аэлита» (научно-фантастический роман Алексея Толстого, 1921) в постановке Юрия Желябужского (сына второй жены М.Горького, М.Ф.Андреевой, и моего друга детства). К сожалению, мой отъезд за границу помешал мне осуществить эту работу, которую я вынужден был прервать в самом начале.

Это было в 1924 году. С тех пор я встретился с Толстым лишь в 1937 году, в Париже, куда он приехал на несколько дней в качестве знатного советского туриста, «советского графа». Мы провели вместе несколько часов, с глазу на глаз. В полной славе (в СССР), друг Сталина, завсегдатай Кремля, неизбежный гость на пышных приемах, устраиваемых вождями коммунистической партии и ее правительством, Толстой остался, как и раньше, неистощимым собеседником. Но когда я задавал ему вопросы, касавшиеся, хотя бы косвенно, политических аспектов жизни в СССР, он сейчас же прерывал меня:

— Политика? Мне здесь наплевать на нее, наплевать, наплевать! Я здесь отдыхаю.

Во время наших прогулок в моем автомобиле Толстой заметил:

— Машина у тебя хорошая, слов нет, но у меня — все же гораздо шикарнее твоей. И у меня их даже две.

— Я купил машину на заработанные мною деньги, — ответил я, — а ты?

— По правде сказать, мне машины были предоставлены: одна — Центральным комитетом партии, другая — ленинградским Советом. Но в общем, я пользуюсь только одной из них, потому что у меня всего один шофер.

Я спросил, чем объясняется, что в Советском Союзе у всех, у кого есть автомобиль, имеется обязательно и шофер, тогда как в Европе мы сами сидим за рулем. Шоферы служат либо у больных, либо у каких-нибудь снобов. Не являются ли в Советском Союзе шоферы прикомандированными чекистами?

— Чепуха, — ответил Толстой, — мы все сами себе чекисты. А вот если я заеду, скажем, к приятелю на Кузнецкий мост выпить чайку, да посижу там часа полтора-два, то ведь шин-то на колесах

я уже не найду: улетят! А если приеду к кому-нибудь на ужин и просижу часов до трех утра, то, выйдя на улицу, найду только скелет машины: ни тебе колес, ни стекол, и даже матрасы сидений вынесены. А если в машине ждет шофер, то все будет в порядке. Понял?

— Понял, но не все, — сказал я. — В Советском Союзе не существует частной торговли, частных лавок, так на кой же черт воруются автомобильные шины, колеса, матрасы?

Толстой взглянул на меня с удивлением:

— Не наивничай! Ты прекрасно знаешь, что это пережитки капиталистического строя! Атавизм!

О «пережитках капиталистического строя» советские визитеры говорят до сих пор, когда замечают, что споткнулись, рассказывая о советской действительности.

Я ездил с Алексеем Толстым в моей машине к Владимиру Крымову, основателю в давние годы (1913) журнала «Столица и усадьба», проживающему ныне в тихом парижском предместье Шату, на берегу Сены, прямо против Булонского леса. Была холодная зима. Остановив автомобиль около ворот крымовской усадьбы, я вытащил лежавший на сиденье плед и покрыл им радиатор. Улочка маленькая, узенькая, темненькая, затерянная между садами и заборами.

— Ты совсем сдурел! — воскликнул Толстой. — Ты оставишь все это вот так, в этой пустыне, вместо того чтобы ввести твой спальный вагон за решетку, во двор Крымова?

— Мой спальный вагон вместе с пледом останется здесь, в пустыне.

Обед, обильно орошенный водкой и винами высоких марок, был очень оживленным, и Толстой, наверное, забыл о моем автомобиле. Во втором часу ночи мы покинули гостеприимный дом. На улице — полная тишина. Моя машина, покрытая пледом, стояла на прежнем месте.

— Ты ее узнаешь? — спросил я.

Удивленный и даже почти озлившийся Толстой ответил:

— Да… Надо полагать, что переулок уж слишком пустынен. — Но тут же он разразился хохотом.

— Пойми меня, — продолжал он, — я иногда чувствую, что испытал на нашей дорогой родине какую-то психологическую или, скорее, патологическую деформацию. Но знаешь ли ты, что люди, родившиеся там в 1917 году, год знаменитого Октября, и которым теперь исполнилось двадцать лет, для них это отнюдь не «деформация», а самая естественная «формация»: советская формация…

И так как мы смеялись, хотя, в сущности, смеяться здесь было

не над чем, мы решили, что час возвращения домой еще не наступил. Я направил машину на Монпарнас и остановил ее перед ночным кабаре «Жокей». Так как там не было водки, мы пили коньяк. Толстой становился все более весел, у него никогда не было «грустного вина».

— Я циник, — смеялся он, — мне на все наплевать! Я — простой смертный, который хочет жить, хорошо жить, и все тут. Мое литературное творчество? Мне и на него наплевать! Нужно писать пропагандные пьесы? Черт с ним, я и их напишу! Но только это не так легко, как можно подумать. Нужно склеивать столько различных нюансов! Я написал моего «Азефа», и он провалился в дыру. Я написал «Петра Первого», и он тоже попал в ту же западню. Пока я писал его, видишь ли, «отец народов» пересмотрел историю России. Петр Великий стал без моего ведома «пролетарским царем» и прототипом нашего Иосифа! Я переписал заново, в согласии с открытиями партии, а теперь я готовлю третью и, надеюсь, последнюю вариацию этой вещи, так как вторая вариация тоже не удовлетворила нашего Иосифа. Я уже вижу передо мной всех Иванов Грозных и прочих Распутиных реабилитированными, ставшими марксистами и прославленными. Мне наплевать! Эта гимнастика меня даже забавляет! Приходится, действительно, быть акробатом. Мишка Шолохов, Сашка Фадеев, Илья Эренбрюки — все они акробаты. Но они — не графы! А я — граф, черт подери! И наша знать (чтоб ей лопнуть!) сумела дать слишком мало акробатов! Понял? Моя доля очень трудна…

— Что это? Исповедь или болтовня? — спросил я.

— Понимай как хочешь, — ответил Толстой.

Мы опять смеялись, хотя, в сущности, смеяться было не над чем. Джаз звенел, трещал, галдел… Болтовня продолжалась. Я спросил, что представляет собой «любимый отец народов».

— Великий человек! — усмехнулся Толстой. — Культурный, начитанный! Я как-то заговорил с ним о французской литературе, о «Трех мушкетерах». «Дюма, отец или сын, был единственным французским писателем, которого я читал», — с гордостью заявил мне Иосиф. «А Виктора Гюго?» — спросил я. «Этого я не читал. Я предпочел ему Энгельса», — ответил отец народов. Но прочел ли он Энгельса, я не уверен, — добавил Толстой.

Если позже Толстой написал-таки сталинизированного «Ивана Грозного», ему не удалось добраться до Распутина, так как этот не был коронован «нашим дорогим Иосифом». Тем не менее, несмотря на все то, что было написано о творчестве Алексея Толстого, «циника», его книги — «Голубые города» (1925), «Гиперболоид инженера Гарина» (1926)[179], «Гадюка» (1928),

«Черное золото» (1931), «На горе», «Прекрасная дама», «Под водой», «Мракобесы», «Нечистая сила», «Ибикус», «Изгнание блудного беса», «Азеф», «Заговор императрицы», «Чудеса в решете», «Комедия молодости», «Рассказы Ивана Сударева» (близкие уже к публицистике) и другие вещи — всегда носят в их литературной фактуре, независимо от «политических нюансов», предписанных партией и правительством («социальный заказ»), неоспоримые свидетельства очень крупного таланта их автора. Однако лучшими произведениями Алексея Толстого остаются все же те, что были написаны до возвращения в СССР: пьеса «Любовь — книга золотая», роман «Хождение по мукам» (том первый) и повесть «Детство Никиты» (не имеющая никакого отношения к Никите Хрущеву).

Не следует также забывать, что при всем своем «да» советскому строю и требованиям сталинского режима Алексей Толстой написал в конце своей жизни: «Я отстаиваю право писателя на опыт и на ошибки, с ним связанные. К писательскому опыту нужно относиться с уважением — без дерзаний нет искусства».

Через день после проведенной нами парижской ночи Алексей Толстой снова уехал в СССР. Чтобы более никогда оттуда не вернуться.

Борис Пастернак

Борис Пастернак

Основное, что я считаю необходимым отметить, говоря о Пастернаке, и что, по-моему, является главным в личности и в творчестве Пастернака, это то, что он был в Советском Союзе одним из последних *русских* писателей и поэтов. Теперь осталась

там, может быть, только одна Анна Ахматова, и больше — никого, если не считать поэтов подпольных.

Борис Пастернак: огромные глаза, пухлые губы, взгляд горделивый и мечтательный, высокий рост, гармоничная походка, красивый и звучный голос. На улицах, не зная, кто он, прохожие, в особенности — женщины, инстинктивно оглядывались на него. Никогда не забуду, как однажды Пастернак тоже оглянулся на засмотревшуюся на него девушку и показал ей язык. В порыве испуга девушка бегом скрылась за угол.

— Пожалуй, это уж слишком, — укоризненно сказал я.

— Я очень застенчив, и подобное любопытство меня смущает, — извиняющимся тоном ответил Пастернак.

Да, он был застенчив. Однако эта застенчивость не касалась ни его творчества, ни его гражданского мужества. Его биография это доказывает.

Я познакомился с Пастернаком в Москве незадолго до революции, года четыре спустя после его литературных дебютов. Ранние отдельные стихи Пастернака появились в печати, если я не ошибаюсь, уже в 1912 году[180], и первый сборник его стихов — «Близнец в тучах» — вышел в 1914 году. Те годы в русской поэзии еще целиком принадлежали Александру Блоку, Андрею Белому, Валерию Брюсову, Константину Бальмонту. Символизм достиг последних вершин. Однако пока ценители литературы еще зачитывались «Незнакомкой» и «Балаганчиком», новое поколение поэтов уже вступило в борьбу с символизмом.

Пастернак жил в Москве, я — в Петербурге. Он был поэтом, я — живописцем. Но в эту эпоху мы все, вся артистическая молодежь России (и не только России), были воодушевлены одинаковым стремлением к искательству новых (часто противоречивших друг другу) форм художественного выражения, и это — в самых разнообразных родах искусства: литература, живопись, музыка, театр…

Потом пришла революция.

Русская литература после коммунистического переворота 1917 года пережила целый ряд превращений. Уже в самые первые месяцы после Октября началось ее расчленение. В 1919 году сформировались так называемые «попутчики», состоявшие главным образом из литературной молодежи. Постепенно «попутничество» начало разрастаться и принимать все более широкие размеры.

В чем заключалось «попутничество»? Главной чертой его был постепенный отказ от индивидуального понимания литературных задач и в приятии коммунистической идеологии. В центре «попутчиков» оказалась группа «Серапионовы братья»: очень рано

умерший Лев Лунц, Михаил Зощенко, Михаил Слонимский, Николай Никитин, Всеволод Иванов, возглавляемые в своих формальных, стилистических искательствах, тогда еще очень заметных, Евгением Замятиным. В известной степени к той же группе примыкал Борис Пильняк. Но вскоре расчленение приняло очень резкую форму, и в те же годы значительное количество русских писателей и поэтов эмигрировало за границу: Иван Бунин, Борис Зайцев, Дмитрий Мережковский, Зинаида Гиппиус, Константин Бальмонт, Александр Куприн, Евгений Чириков, Алексей Ремизов, Алексей Толстой, затем Георгий Иванов, Ирина Одоевцева, Раиса Блох, Владислав Ходасевич, Нина Берберова, Николай Оцуп, Георгий Адамович, Борис Поплавский, Юрий Иваск, Георгий Раевский, Виктор Мамченко, Юрий Терапиано, Гайто Газданов, Марина Цветаева, Владимир Набоков (Сирин), Анна Присманова, Александр Гингер, Владимир Познер, Антонин Ладинский, несколько позже — Евгений Замятин и многие другие. Впоследствии некоторые из них, подчиняясь «тоске по родине», вернулись в советскую Россию: Алексей Толстой — чтобы превратиться в сталинского придворного; Ладинский — чтобы умолкнуть на долгие годы; Куприн — чтобы умереть на родине; Цветаева — чтобы покончить там самоубийством…

«Попутчики», оставшиеся в Советском Союзе, вынуждены были все более перекрашиваться в коммунистических идеологов и наконец окончательно подчинить свое искусство, не только — в его содержании, но и в его форме, официально провозглашенному «социалистическому реализму», ничего общего с живым русским искусством не имеющему. «Социалистический реализм», столь громко и победно провозглашаемый в Советском Союзе, так же далек от русского искусства, как вновь открывшаяся с пропагандной целью в годы Второй мировой войны (одновременно с восстановлением офицерских чинов и сорванных погонов) «советская» церковь далека от подлинной религии. Посещающие Советский Союз иностранные туристы и русские эмигранты, переменившие свою национальность и считающие теперь такие поездки очень модным развлечением, рассказывают всегда о том, что в Советском Союзе церкви, возвращенные культу, всегда переполнены молящимися. Эти туристы забывают о том, что если в Советском Союзе партия и правительство официально открывают церкви или какие-нибудь выставки и прочие места для массового посещения, то советские граждане считают весьма полезным и современным подобные посещения и стекаются туда толпами. Не следует забывать, что в течение десятков лет в Москве, на Красной площади, тоже ежедневно топчется бесконечная, многотысячная очередь

советских граждан, стремящихся «поклониться» мумии Ленина, упразднившего религию, объявив ее «опиумом для народа» и превратив церкви в клубы, в антирелигиозные музеи, в кинематографы, в конюшни, в прачечные. Теперешние толпы в советских церквях, возвращенных культу, и на Красной площади перед ленинским мавзолеем скопляются из одних и тех же («сегодня — здесь, а завтра — там») советских граждан. Это необходимо понять, вникнув в психологическую сущность происшедших перемен, чтобы не предаваться ложным иллюзиям.

Как я уже говорил в главе, посвященной В.Маяковскому, Пастернак примыкал к наиболее боевой литературной группе того времени: к группе футуристов.

Он встретил революцию, как многие из нас — художников, писателей, поэтов, людей искусства, как Александр Блок, как Сергей Есенин, как Владимир Маяковский, — скорее фонетически, как стихийный порыв, как метель, как «музыку» (по словам Блока).

Но если в следующие годы многие из «попутчиков» (за исключением Замятина, Пильняка и Зощенки) успели уже полностью влиться в «генеральную линию» коммунистической партии, то есть, иначе говоря, превратиться в писателей «советских», которые на одни и те же заданные им темы пишут совершенно одинаково на самых разнообразных языках: на русском, на литовском, на азербайджанском, на эстонском, на армянском, на туркменском и даже на арагонском; если к этому же времени писатели и поэты, не принявшие революции и не услышавшие ее «музыку», оказались уже за границей, то Борис Пастернак (впрочем, тогда еще — далеко не один) решил героически остаться русским писателем на своей родине и творить, выражая свои собственные чувства, свои собственные мысли, не подчиняясь ничьей дирижерской палочке. Когда несколько позже, в конце двадцатых годов, футуристы (Леф — Левый фронт[181], руководимый Маяковским) решили отдать свое искусство «на службу революции», Пастернак разошелся с ними. «Служебные» задачи не связывались у Пастернака с понятием о поэзии.

С этих лет начинает разворачиваться общая драма русского искусства. Революция социальная совпала с революцией в искусстве лишь хронологически. По существу же, социально-политическая революция породила в художественной области подлинную контрреволюцию: сталинско-ждановское нищенское «возвращение к классицизму», «социалистический реализм», мелко-мещанскую фотографическую эстетику, вздутую «марксо-ленинской идеологией», отсутствие мастерства и полицейский

запрет всяческого новаторства.

Говоря о Пастернаке, я отнюдь не хочу сказать, что он перешел в «контрреволюционный лагерь»: в контрреволюционном лагере многие тоже утверждали, что искусство должно «служить» политическим идеям. Пастернак оказался вне каких бы то ни было революционных или контрреволюционных политических и социальных лагерей. Равнодушный к социальным проблемам, он остался, как и был, просто поэтом, остался продолжать свою внеполитическую (или, вернее, надполитическую) творческую жизнь.

Выбор своей судьбы, сделанный Пастернаком, оказался наиболее трудным. В ленинский период подобное сожительство художников пера, «пассивно» принявших революцию, с коммунистической властью было еще возможно, но дальнейшая действительность постепенно доказала, что компромиссы такого рода неосуществимы. Именно это и является основным фоном романа Пастернака «Доктор Живаго».

Писатели, поэты, живописцы, композиторы, старавшиеся удержаться в Советском Союзе на внеполитических (или надполитических) позициях, были вскоре заклеймены кличкой «внутренних эмигрантов». На них обрушились все невзгоды.

Сергей Есенин, Владимир Пяст, Андрей Соболь, как впоследствии — Марина Цветаева, покончили самоубийством. Николай Гумилев, Сергей Третьяков, Борис Пильняк, Адриан Пиотровский, Владимир Киршон, Бруно Ясенский и многие другие были расстреляны. Исаак Бабель, Осип Мандельштам, Всеволод Мейерхольд и сколько других погибли в советских тюрьмах и в концентрационных лагерях. Самоубийство Владимира Маяковского имело обратную причину: он застрелился потому, что согласился отдать свою поэзию на службу партии и, таким образом, как выразился Александр Блок о самом себе, умер как поэт, так как дышать ему уже стало нечем.

По странной случайности, именно по случайности, уцелели Пастернак и немногие другие. Кара, которой они подверглись, заключалась в их вынужденном молчании. После сборника стихов «Второе дыхание»[182], вышедшего в 1932 году, не было опубликовано ни одной книги новых стихов и новой прозы Пастернака в течение *одиннадцати* лет. Кроме переводов. Пастернак перевел почти все трагедии Шекспира, «Фауста» Гёте, произведения Шиллера, Верлена, Рильке и других. Лишь в 1943 году, во время войны и пропагандного восстановления священства и офицерских погон, появилась новая книга стихов Пастернака: «На ранних поездах». С 1945 года по 1960-й — еще пятнадцать лет немоты. Двадцать шесть лет в целом[183].

Французский писатель Тьери Молнье, говоря о Пастернаке, сказал: «Самый большой писатель в Советском Союзе был писатель запрещенный».

Подобное же молчание должна была выдерживать прекрасная Ахматова. Пастернак продолжал, однако, видеть действительность глазами неподкупного человека и художника. Эти честность и неподкупность художника вылились в «Докторе Живаго», придав книге те качества, за которые Пастернак был удостоен Нобелевской премии. Но те же качества, та же честность и неподкупность, вызвали негодование советской власти и ее прихлебателей, негодование, не утихшее до дня его смерти.

Пастернак был москвичом. Но подлинной родиной и творческой атмосферой Пастернака были и остались Вселенная и Вечность. Более близких границ он, при его дальнозоркости, не замечал. Недаром Пастернак писал:

В кашне, ладонью заслонясь,
Сквозь фортку крикну детворе:
— Какое, милые, у нас
Тысячелетье на дворе?
Кто тропку к двери проторил,
К дыре, засыпанной крупой,
Пока я с Байроном курил,
Пока я пил с Эдгаром По?

Национальные и патриотические вспышки не захватывали Пастернака — они только мешали спокойствию его творчества. В годы войны (1914–1918) Пастернак советовал «закрыть глаза на войну, чтобы избавиться от „дурного сна“». Впрочем, мы все были противниками войны и всякого рода национальных манифестаций. Я помню, какое унизительное впечатление произвел на меня разгром германского посольства в Петербурге и каким нелепым показалось мне переименование Санкт-Петербурга в Петроград в день объявления войны, в 1914 году.

Мы желали видеть творческое объединение всех людей, людей-братьев, без какого бы то ни было отношения к расовым разницам, к цвету кожи, к языкам, к истории, формировавшей ту или другую народность.

Натан Альтман

Человечество — оркестр. Оркестр без дирижера. Здесь уместно будет напомнить, что в те годы в Москве пользовались большим успехом концерты оркестра без дирижера, оркестра, именовавшего себя «Первым симфоническим ансамблем» или — сокращенно — «Персимфанс». Эти концерты, ставшие тогда очень популярными, вызывали всегда шумные овации слушателей и очень нравились Пастернаку. Он даже как-то сказал мне, что если бы ему пришлось играть в оркестре, то дирижерская «махалка» только мешала бы ему сосредоточиться, он потерял бы внутреннее равновесие и стал бы конформистом.

Пастернак любил говорить о музыке, о ее несомненной связи с поэзией. Музыка была первым, почти детским призванием Пастернака. С ранних лет он лично знал Скрябина, «обожание» к которому «било» Пастернака «жесточе и неприкрашеннее лихорадки», как признался он в своей «Охранной грамоте»,

вышедшей в свет в Советском Союзе в 1931 году и вскоре попавшей в опалу. Поэзия пришла позже. «Музыка переплеталась у меня с литературой», — рассказывал Пастернак об этом времени в той же «Охранной грамоте». Разговоры этого рода были у Пастернака невольным скольжением темы. Мы начинали говорить о Прокофьеве и соскальзывали на Аполлинера. То же скольжение характеризовало беседы о живописи: мы начинали говорить о Чюрленисе и незаметно переходили к значению звуковых диссонансов, что было, впрочем, вполне естественно[184].

Пастернак писал: «Больше всего на свете я любил музыку… Жизнь вне музыки я себе не представлял… Музыка была для меня культом, то есть той разрушительной точкой, в которую собиралось все, что могло быть самого фанатического, суеверного и самоотреченного во мне».

Однако если поэзия Пастернака, ее фонетическая фактура (непереводимая на иностранные языки, как, впрочем, и всякая поэзия) вытекала из музыки, эта поэзия, тем не менее, не стала абстрактной, беспредметной, как это случилось у Хлебникова и у Крученых. Правда, она не касалась ни революции, ни социальных вопросов. Природа, пейзажи, чувства гораздо сильнее привлекали внимание поэта, чуждого хронике происшествий, материалистической действительности и реализму. «Искусство, — писал он, — есть запись *смещения действительности*, производимого чувством».

Это поэтическое «смещение» действительности было впоследствии истолковано полуграмотной советской властью как «*извращение*» действительности и стало одной из причин литературной (и политической) опалы Пастернака, хотя, по существу, формула Пастернака ничего нового не представляла. Не читали ли мы в чеховской «Чайке» следующую фразу Треплева: «Надо изображать жизнь не такою, как она есть, и не такою, как должна быть, а такою, как она представляется в мечтах».

Но Чехов умер за семнадцать лет до нашествия большевизма и успел сделаться кумиром буржуазного читателя и буржуазного зрителя.

Чеховская литература, лишенная особых формальных заострений, пришлась по вкусу и мелкобуржуазным руководителям советской власти, и Чехов был признан классиком. Жан-Поль Сартр, вернувшись из путешествия по Советскому Союзу, написал в своих впечатлениях, что в больших городах СССР (страна бесклассового общества) театры посещаются, «как и в Париже, главным образом мелкой

буржуазией».

Если, говоря это, Сартр споткнулся идеологически, то во всяком случае он доказал, что его писательская наблюдательность его не обманула.

Литература Пастернака, напротив, полна формальных заострений, и потому, повторив фразу Чехова, он был взят под запрет.

Из-за дальности расстояния (Москва—Петербург) я встречался с Пастернаком сравнительно реже, чем с петербуржцами, и был с ним на «вы». Впрочем, в литературной среде, с которой у меня сохранялись постоянные и тесные связи, я был на «ты» (в России и в Советском Союзе) лишь с Евгением Замятиным, с Владимиром Маяковским (Володька—Юрка), с Сергеем Есениным, с Алексеем Толстым, с Василием Каменским, с Виктором (Виктей) Шкловским, с Михаилом (Мишенькой) Кузминым, с Александром Тихоновым (директором издательства «Всемирная литература»), со Львом Никулиным (впоследствии лауреатом Сталинской премии) и также — по театральной линии — с Николаем (Николашей) Евреиновым и с Всеволодом Мейерхольдом. Среди художников я был на «ты» (в России и в Советском Союзе) только с Иваном Пуни (моим другом детства), с Марком Шагалом, с Владимиром Татлиным, с Натаном (Наташей) Альтманом. Со всеми остальными я был на «вы»…

В 1921 году в моей петербургской квартире Пастернак позировал мне для наброска. Он сел в кресло, устремил свой взгляд в угол комнаты и превратился в неподвижную скульптуру. Я этого не любил. Я всегда предпочитал модель, свободную в движениях, чтобы схватывать наиболее характерные положения, повороты, взгляды. Я попросил Пастернака разговаривать со мной, пока я рисую. Он улыбнулся и ответил:

— А не будет ли легче для вас, если я стану только о чем-нибудь упорно думать, а не разговаривать?

Мы оба засмеялись, и Пастернак рассказал мне, что об этом всегда просил своих моделей его отец, Леонид Пастернак, когда они позировали ему для портретов. Делая набросок со Льва Толстого, Леонид Пастернак обратился к нему:

— Старайтесь, пожалуйста, Лев Николаевич, о чем-нибудь *интенсивно* думать.

На что Толстой ответил с недоумением:

— Да я всю жизнь только этим и занимаюсь.

Мы снова засмеялись…

В 1922 году в Берлине, в издательстве З.И.Гржебина, вышел на русском языке лучший сборник пастернаковской поэзии

«Сестра моя — жизнь». Сделанный мною портрет Пастернака был помещен в этой книге в качестве фронтисписа. Мы были тогда молоды и перегружены работой. Жизнь мчалась. Сегодня я горжусь этим маленьким томиком, объединившим нас на долгие годы…

В те далекие годы юный Пастернак верил в победу нового искусства, в свободу художественного творчества. Но уже несколько лет спустя он писал с горечью:

О, знал бы я, что так бывает,
Когда пускался на дебют,
Что строчки с кровью — убивают,
Нахлынут горлом и убьют!..
…Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлет раба,
И тут кончается искусство,
И дышат почва и судьба.

Здесь тоже, по странному совпадению, вспоминаются слова из «Чайки»: «Я теперь знаю, понимаю… что в нашем деле — все равно, играем мы на сцене или пишем — главное не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а уменье терпеть. Умей нести свой крест…» (слова Нины Заречной).

Встречи и разговоры с Пастернаком, как бы кратки они ни были, меня всегда волновали. Его особая форма речи, столкновения поэтической отвлеченности с уличной повседневностью, сплетенье синтаксического своеобразия с бытовым щебетом, и так — о чем бы он ни говорил: о любви, об искусстве или о какой-нибудь мелочи, о какой-нибудь полуоткрытой фортке.

Вот пример:

Зима, и всё опять впервые.
В седые дали ноября
Уходят ветлы, как слепые,
Без палки и поводыря.
Во льду река и мерзлый тальник,
А поперек, на голый лед,
Как зеркало на подзеркальник,
Поставлен черный небосвод…

Еще один пейзаж (из «Доктора Живаго»): «Чудо вышло наружу. Из-под сдвинувшейся снеговой пелены выбежала вода и

заголосила. Непроходимые лесные трущобы встрепенулись. Все в них пробудилось. Воде было где разгуляться. Она летала вниз с отвесов, прудила пруды, разливалась вширь. Скоро чаща наполнилась ее гулом, дымом и чадом. По лесу змеями расползались потоки, увязали и грузли в снегу, теснившем их движение, с шипеньем текли по ровным местам и, обрываясь вниз, рассыпались водяной пылью. Земля влаги уже больше не принимала. Ее с головокружительных высот, почти с облаков, пили своими корнями вековые ели, у подошв которых сбивалась в клубы обсыхающая бело-бурая пена, как пивная пена на губах у пьющих. Весна ударяла хмелем в голову неба, и оно мутилось от угара и покрывалось облаками. Над лесом плыли низкие войлочные тучи с отвисающими корнями, через которые скачками низвергались теплые, землей и потом пахнущие ливни…»

Осип Цадкин

Или — противоположное (из «Доктора Живаго»):

«— Ах ты шлюха, ах ты задрёпа, — кричала Тягунова. — Шагу ступить некуда, тут как тут она, юбкой пол метет, глазолупничает! Мало тебе, суке, колпака моего?.. Ты живой от меня не уйдешь, не доводи меня до греха!

— Но, но, размахалась! Убери руки-то, бешеная! Чего тебе от меня надо?

— А надо, чтобы сдохла ты, гнида-шеламура, кошка шелудивая, бесстыжие глаза!

— Обо мне какой разговор. Я, конечно, сука и кошка, дело известное. Ты вот у нас титулованная. Из канавы рожденная, в подворотне венчанная, крысой забрюхатила, ежом разродилась…»

В последний раз я видел Пастернака в Париже в 1935 году, в Madison Hotel, 143, бульвар Сен-Жермен. В этот год, будучи уже в полной славе, Пастернак не имел еще ни седых волос, ни морщин. В продолжение его краткого пребывания во Франции мы много говорили о Париже, а не о советской революции. Политика по-прежнему его не интересовала. Нелепый парадокс нашей эпохи: именно совершенная *надполитичностъ* Пастернака поставила его к концу его жизни в центре *политического* международного скандала.

Беседуя со мной, Пастернак вспоминал также о Венеции и о Флоренции. Разговорный язык Пастернака был столь же необычен, как и его описание: он говорил об «искренности усталой Венеции», о «торжественной и грустной улыбке» Флоренции, о «сером трауре» Собора Парижской Богоматери, о «стремительности» Елисейских Полей… Пастернак попросил меня также подвезти его на улицу Campagne Premi□ere, к дому, в котором жил когда-то Райнер Мария Рильке.

На той же улице я показал ему маленький отельчик «Истрия», где живал во время своих приездов в Париж Владимир Маяковский. Пастернак остановился, всмотрелся в фасад, в вывеску отеля и, воскликнув: «Ах, я вспомнил, вспомнил!» — прочел наизусть следующие строки Маяковского (уже приведенные здесь в главе, посвященной этому поэту):

Я стукаюсь
о стол,
о шкафа острия —
Четыре метра ежедневно мерь,
Мне тесно здесь,
в отеле Istria,
На коротышке
rue Gampagne Premi□ere.

От отельчика «Истрия» мы дошли потом до знаменитой кофейни «Ротонда», где в мои студенческие годы, до Первой мировой войны, я просиживал долгие вечерние (ночные) часы в компании начинающего скульптора Осипа Цадкина, начинающего живописца Моисея Кислинга, юного (тогда еще — скульптора) Амедео Модильяни, иногда — взлохмаченного Марка Шагала, красавца Ивана Пуни… В тот последний вечер в «Ротонде» мы встретили только одиноко сидевшего, с трубкой во рту, угрюмого Илью Эренбурга. И мы болтали втроем об Исидоре Лотреамоне, о «Новгородской легенде» Блеза Сандрара, о Ван Гоге, о Владимире Татлине, о гуашах Козинцевой (очаровательная и

талантливая жена Эренбурга, забросившая или погубившая в советском «социалистическом реализме» свое искусство, но оставившая у меня ласковый бретонский пейзаж. Жена Эренбурга, украсившая цветами гроб Пастернака, несмотря на то, что Эренбург на похоронах, само собой разумеется, не присутствовал).

Говорил ли Пастернак в тот вечер что-нибудь против революции? Ни одного слова. Мы не говорили также ни о «советском строительстве», ни о «завоеваниях социализма». Эти темы ждали Пастернака и Эренбурга в Советском Союзе.

Моя последняя встреча с Пастернаком состоялась еще в эпоху, когда в советской Литературной энциклопедии (1934), несмотря на утверждение, что «в тех случаях, когда Пастернак силою жизни принужден говорить о положительном значении строя новых отношений, социализм в представлении Пастернака означает не завершение и развитие, а отрицание сегодняшнего дня пролетарской революции», говорилось, тем не менее, что «крупное поэтическое дарование Пастернака обусловило за ним репутацию большого и своеобразного поэта, оказавшего влияние на советскую поэзию».

Иначе говоря, наша последняя встреча относилась еще к эпохе последних искорок либерализма, в преддверии сталинских кровопролитий. В эту «либеральную» эпоху нашей последней встречи Пастернак мог еще печатать об искусстве: «Оно (искусство) интересуется не человеком, но образом человека. Образ же человека, как оказывается, — больше человека. Он может зародиться только на ходу, и притом не на всяком. Он может зародиться только на переходе от мухи к слону… В искусстве человек смолкает и заговаривает образ… Образ обнимает жизнь, а не ищет зрителя. Его истины не изобразительны, а способны к вечному развитию… Все это захватывающе трудно».

Но когда позднее, уже в «Докторе Живаго», Пастернак напечатал, например, о русском крестьянине: «Когда революция пробудила его, он решил, что сбывается его вековой сон о жизни особняком, об анархическом хуторном существовании трудами своих рук, без зависимости со стороны и обязательств кому бы то ни было. А он из тисков старой, свергнутой государственности попал еще в более узкие шоры нового революционного сверхгосударства… А вы говорите, крестьянство благоденствует», — то удел Пастернака был окончательно предрешен.

Несмотря на сильный индивидуализм (поэтический и человеческий) Бориса Пастернака, несмотря на его

аполитичность, почти невозможно говорить о нем, не упоминая событий, которые взорвали Россию в 1917 году и обусловили до сегодняшнего дня жизнь (точнее — существование) «советских граждан», и в частности художников всех видов искусства; невозможно говорить о Пастернаке, не обобщая некоторых характерных этапов его биографии.

По выходе в свет (на иностранных языках) романа «Доктор Живаго» Пастернаку была присуждена Нобелевская премия. Если бы Пастернак жил в нормальных условиях свободных стран, то соотечественники забросали бы его поздравительными телеграммами и всяческими иными приветствиями и почестями, а его книга, его книги были бы немедленно перепечатаны — на родном языке — во множестве экземпляров и т. д. Но Пастернак жил и писал в Советском Союзе. «Доктор Живаго» там не опубликован, он запрещен, несмотря на тамошнюю «свободу печати», о которой кричат повсюду «прогрессисты» (слепые или купленные) всех стран. Мало того. Вместо приветствий Союз советских писателей[185] — *единогласно* — выбросил Пастернака из своего состава, лишив его этим целого ряда профессиональных и материальных привилегий. И это еще далеко не все. Принужденный правящей партией, ее «правительством» и созданными ими жизненными обстоятельствами, Пастернак должен был отказаться от Нобелевской премии и, наконец, адресовать Никите Хрущеву невероятное письмо, начинающееся следующими словами: «Уважаемый Никита Сергеевич!»

Разумеется, это — общепринятая форма вежливости. Но ни для кого не тайна, что в Советском Союзе *никто* не *уважал* Хрущева, но что все вынуждены были лизать его сапоги, как — до того — лизали сапоги Сталина. Это отнюдь не является в СССР выражением единодушного восхищения, но служит доказательством всеобщего порабощения. Если Илья Эренбург делает это без особого отвращения, то не подлежит никакому сомнению, что многие члены Союза писателей (их имена я называть не стану), *единогласно* подписавшие приговор Пастернаку, глубоко страдали от этого.

Дальше Пастернак писал: «Я узнал, благодаря выступлению товарища Семичастного, что правительство не возражает против моего выезда из СССР. Это для меня невозможно. Я связан с Россией моим рождением, моей жизнью и моей работой. Я не могу представить себе мою оторванность от нее и жизнь вне ее… Мой отъезд за границы моей родины равносилен для меня смерти…»

Странная вещь. В «Охранной грамоте» Пастернак признавал, однако, не скрывая, свое восхищение перед другими странами.

Вспоминая свою раннюю юность и день, когда его мать подарила ему двести рублей для его поездки за границу, Пастернак говорил, что он не смог бы «изобразить ни радости, ни совершенной неоценимости» этого подарка. Он начал в тот же день «бегство по канцеляриям». «От моей потерянности, — писал он, — за версту разило счастьем, и, заражая им секретарей и чиновников, я, сам того не зная, подгонял и без того несложную процедуру» (дело происходило, разумеется, в *до*революционной России).

О своих блужданиях по иностранным городам Пастернак писал: «Итак, и меня коснулось это счастье. И мне посчастливилось узнать, что можно день за днем ходить на свидание с куском заостренного пространства, как с живой личностью».

Вчитываясь в заграничные впечатления Пастернака, мы узнаем его чувства. Вот, например, Венеция: «Венеция — город, обитаемый зданьями… В этом утверждении нет фигуральности. Слово, сказанное в камне архитекторами, так высоко, что до его высоты никакой риторике не дотянуться… Растущее восхищение (Венецией) вытеснило из Венеции последний след декламаций. Пустых мест в пустых дворцах не осталось. Все занято красотой… Осталась живопись Венеции. Со вкусом ее горячих ключей я был знаком с детства по репродукциям и в вывозном музейном разливе. Но надо было попасть на их месторождение, чтобы в отличие от отдельных картин увидеть самое живопись, как золотую топь, кипящую под ногами, как особый язык, как один из первичных омутов творчества… Надо видеть Карпаччо и Беллини, чтобы понять, что такое изображение… Надо видеть Веронеза и Тициана, чтобы понять, что такое искусство… Надо видеть Микеланджело Венеции — Тинторетто, чтобы понять, что такое гений, что есть художник». Следует заметить, что все перечисленные здесь мастера никакого отношения к «социалистическому реализму» не имеют.

Но кто же может отнестись равнодушно к Венеции? Я упоминал уже о впечатлениях Блока, Ахматовой, Гумилева… А.С.Суворин (редактор газеты «Новое время»), сопровождавший А.П.Чехова в его поездке за границу, писал, что «Венеция захватывала его (Чехова) своей оригинальностью, но больше всего жизнью, серенадами…» («Новое время», № 10179, 1904).

И вот — одно из заключений Пастернака: «Италия (а не марксизм-ленинизм) кристаллизовала для меня то, чем мы бессознательно дышим с колыбели».

Это Пастернаком напечатано в его книге. Я могу добавить кое-что, сказанное им в одном из разговоров со мной, в Москве

(где его квартира помещалась прямо против взорванного Лениным Храма Христа Спасителя). Шел двадцать четвертый год, год смерти Ленина. Мы проходили мимо кремлевских стен и беседовали об Италии, о Венеции, в которую я собирался ехать по случаю открытия советского павильона на международной выставке «Biennale», где среди других произведений было представлено тогда несколько моих холстов и рисунков. Пастернак говорил:

— Италия не только в Италии. Италия — и в наших корнях. Вот взгляните: Боровицкая башня. Кто построил эту русейшую башню? Итальянский зодчий Солари! А вот перед нашим носом — Беклемишевская башня. Кто создал ее? Итальянский зодчий Руффо![186] А там — видите? — купола русейшего, нашего, нашенского знаменитейшего национального Успенского собора. Кто взрастил его? Итальянский зодчий Фьорованти! Да что там толковать! Грановитая палата, которую во всех «Борисах Годуновых» и прочих оперных спектаклях на древнерусские темы воспроизводят на сценах всего мира как «русский стиль», — кто создал, кто декорировал этот московский шедевр? Те же итальянцы: Солари и Руффо, в 1491 году! Для меня Италия и Россия связаны знаком равенства… Не звучит ли «равенство» как Равенна?.. И в конце концов, не писал ли Гоголь «Мертвые души», величайшее русское, в Риме, на via Sistina?

«Доктор Живаго» вышел впервые в *Италии*. Совпадение?

Можно надеяться, что каждый, читающий эти пастернаковские слова, поймет, что Пастернак не мог быть добровольным автором «его» письма к Хрущеву. Это письмо, если даже в действительности оно было написано рукой поэта, то оно было, несомненно, продиктовано чиновниками коммунистической партии, по приказу самого Хрущева (как это практикуется в Советском Союзе в разных случаях так называемой «самокритики»). Этот трагический документ доказывает, по меньшей мере, что для советских обитателей выезд из СССР, даже всего на несколько дней, не так уж «несложен», как был в дореволюционное «несвободное» время.

Заграничные газеты хотели верить, что письмо Пастернака явилось следствием его боязни быть «высланным» из СССР. Наивность. Никакой Хрущев никогда не рискнул бы выслать получившего Нобелевскую премию Пастернака за границу. Почему? Ответ классичен: потому что Пастернак и ему подобные «знают слишком много».

Большой, ясновидящий и свободный (умом и духом) Пастернак, «куривший с Байроном», «пивший с Эдгаром По» и учившийся в Марбурге, этот Пастернак превратился вдруг в

примитивного патриота, боящегося съездить за границу за получением Нобелевской премии и даже униженно умоляющего Хрущева запретить ему эту поездку из «России» (в эпоху, когда Россия как государство перестала существовать, превратившись в бастион, уже угрожающе распухший, коммунистического интернационала), — вся эта история просто-напросто была выдумана Хрущевым для наивного Запада и для шведских академиков в частности.

Несмотря на то, что столько русских поэтов и писателей покончили в СССР самоубийством; что столько из них было расстреляно или ликвидировано «втемную»; несмотря на то, что Александр Блок преждевременно умер, потому что ему запретили выезд за границу в то время, когда в СССР стало невозможно лечить его болезнь; что Велимир Хлебников умер бездомным бродягой от голода, в то время когда другие вступили на путь прихлебательства перед коммунистической партией и стали получать за это Сталинские и Ленинские премии, «почетные» звания, ордена и всяческие материальные привилегии; несмотря на то, что за всем этим последовало (что вполне естественно) вульгарное обнищание «советской» литературы и «советского» искусства вообще, — было бы грубейшей ошибкой предполагать, что русское (а не «советское») искусство, давшее Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Тургенева, Салтыкова-Щедрина, Толстого, Достоевского, Чехова, Горького, Андреева, Тютчева, Блока, Сологуба, Есенина, Маяковского или, в других разветвлениях, Мусоргского, Чайковского, Римского-Корсакова, Бородина, Скрябина, Стравинского, Прокофьева, Кандинского, Татлина, Малевича, Дягилева, Бакста, Бенуа, Добужинского, Станиславского, Мейерхольда, Таирова, Фокина, Эйзенштейна… было бы грубейшей ошибкой предполагать, что русское (а не «советское») искусство, русская литература не производят теперь ничего, кроме бездарных (глубоко отсталых) образцов «социалистического реализма», необходимого коммунистической пропаганде.

Да и вообще говоря, кто может — и какими доводами — доказать, что если бы эта революция (ложно прозванная «коммунистической» и «пролетарской») не произошла бы, то свободная Россия не развилась бы во всех областях культуры и цивилизации еще скорее и радикальнее? И во всяком случае, менее кровавыми методами? Ни Ленин, ни Сталин, ни Хрущев, ни Жданов, ни Брежнев, ни Эренбург, ни Эльза Триоле меня в этом не убедили.

Единственное, что можно было наблюдать с полной объективностью, это то, что революция поработила искусство (и,

следовательно, поэзию), убив его независимость и его свободу выражения.

Если я упорно подчеркиваю различие между *русской* литературой и литературой *советской*, между *русским* искусством и *советским* искусством, то я делаю это из-за того, что европейская интеллигенция, интеллигенция «свободных» стран и их политические круги (за исключением коммунистов) в этой разнице до сих пор еще (!) не разобрались, не ощутили ее и по привычке, а также для облегчения, для «упрощенства» своих выводов называют все «советское» — русским и СССР (Союз Советских Социалистических Республик, лишенный каких бы то ни было национальных уточнений или ограничений) называют *Россией*, подчеркивая таким образом полное непонимание реальности в умах широких масс своих стран и бесконечно запутывая политическую действительность на пользу коммунистам.

Известный итальянский писатель Игнацио Силоне опубликовал статью («Figaro Litêraire» от 6 декабря 1958 г.), в которой в первых же строках спрашивается: «Что же сумели вскрыть прежде всего протесты, которые в течение последних недель были подняты во всех странах (по меньшей мере, в тех, где общественное мнение может еще свободно выражаться), против слишком тяжелых преследований и угроз, жертвой которых стал Пастернак в России?»

Но — не в Союзе Советских Социалистических Республик.

Далее Силоне пишет: «Первым доводом, данным Пастернаком, как мы знаем, является ссылка на особую психологию той национальной общественности, к которой он принадлежит и с которой он вынужден считаться… Но глубокое волнение, вызванное этим эпизодом, и растущий прилив протестов пытаются доказать, что существует общественность более широкая, чем та национальная общественность, к которой Пастернак как человек и художник принадлежит по полному праву… Пастернак есть один из нас, он принадлежит нам столько же, сколько и *России*».

Постыдные по недомыслию, по слепоте слова итальянского писателя никого из нас, русских художников, уже не удивляют. Мы можем (и должны) повторять последнюю фразу Силоне с некоторым пояснением. Действительно, иная общественность, значительно более широкая, чем общественность национальная, к которой «принадлежал» Пастернак, существует — даже в СССР: эта более широкая общественность является коммунистическим интернационалом, ничего общего, кроме географического совпадения, с *бывшей Россией* не имеющим. И именно эта

интернационально-коммунистическая «общественность» закрепостила Пастернака. Если бы Пастернак, будучи немцем, написал бы того же «Доктора Живаго» в Восточной Германии, его постигла бы та же участь, и Союз писателей Восточной Германии так же единогласно вышвырнул бы его из своего состава. То же самое произошло бы в Чехословакии, в Китае, в Румынии, в Болгарии, в Венгрии, в Польше (где, кстати сказать, журнал «Opinie», напечатавший одну главу из «Доктора Живаго», был сразу же уничтожен цензурой), несмотря на то, что эти «национальности», по соображениям пропагандным, еще не включены (de jure) в состав СССР (Союз Советских Социалистических Республик), которому они давно и полностью принадлежат de facto. В этом смысле будапештская трагедия, кажется, достаточно показательна.

Кроме того: разве Союз писателей Азербайджана, ничего общего не имеющий с русской национальностью, не опубликовал — тоже, конечно, единогласно — свое «возмущение» (28 октября 1958 г.)? «Нобелевская премия, — писали азербайджанцы, — заплатила Пастернаку за помощь, оказанную им подстрекателям войны… Его произведения не знакомы азербайджанским читателям. Это не случайность, что книги Пастернака не были никогда переведены на наш язык».

По отношению к Пастернаку разница между позициями, занятыми международной свободной общественностью, о которой говорит наивный Силоне, и международной советской общественностью (в которой, к сожалению, жил Пастернак), становится теперь совершенно очевидной: первая стремилась к тому, чтобы роман Пастернака был напечатан на всех языках, в то время как вторая стремилась к тому, чтобы роман Пастернака *не* печатался бы ни на одном языке.

Кажется, ясно? Впрочем, это ясно может быть только для тех, кто «знает, где раки зимуют». Остальным разъяснить эту разницу, по-видимому, невозможно. Невозможность эта еще раз полностью доказывается статьей Силоне, который утверждает, что он и его единомышленники отнюдь не являются «сторонниками разрыва культурных сношений с Россией, а, напротив, весьма благосклонно относящиеся к свободному общению людей и идей», поражены той «постыдной кампанией против Пастернака, во главе которой оказался Союз московских писателей, проголосовавший резолюцию, просящую правительство лишить Пастернака всякой возможности работать и жить в *России*. Нам необходимо дождаться того момента, — продолжает Силоне, — когда кто-нибудь из этих негодяев появится в Венеции, в Риме, в Цюрихе или в Париже, на одной из международных

конференций, чтобы, прервав нормальный ход работы, мы могли бы потребовать от него отчета о его подлости!»

Неужели Силоне действительно не понимает, что ему незачем заряжаться таким терпением? Тем более что «негодяев» (среди которых есть не только негодяи, но и глубоко несчастные рабы «свободного» интернационально-советского режима), «единодушно» подписывающих подобные резолюции, ни на какие международные конференции за границу не выпускают. За границу командируются на международные конференции и с различными другими так называемыми «культурными» миссиями «негодяи», которым полагается таких резолюций *не* подписывать и создавать впечатление свободомыслящего, независимого человека, так как советским властям известно, что их «культурный делегат», подписавший такую резолюцию, будет встречен за границей довольно сухо и, следовательно, пропагандной пользы не принесет. О подробностях этой советской тактики можно осведомиться у Ильи Эренбурга, который постоянно бывает за границей и успел в нужный момент съездить в Стокгольм, чтобы публично поиздеваться над Пастернаком, назвав его Дон Кихотом, вечно борющимся с ветряными мельницами. Эренбург единогласных советских резолюций не подписывает, но состоит председателем «культурной» (пропагандной) организации «СССР—Франция».

На основании этих данных для Силоне и ему подобных было бы значительно проще потребовать «отчет» об указанной «подлости» в Риме же у товарища Тольятти или в Париже — у товарищей Дюкло, Арагона, Эльзы Триоле, Виноградова.

Непростительное заблуждение, доходящее до абсурда, продолжается. Одна из крупнейших шведских газет, «Svenska Dagbladet», умудрилась «выразить надежду, что русские, охваченные радостью по поводу награждения премией советского писателя, забудут старые распри и, заставив умолкнуть официальные атаки, которым он подвергся, позволят Пастернаку получить его премию». Эта газета также «хочет надеяться, что русские правители смогут принять принцип, которым руководилась Шведская Академия».

И так далее.

Вот еще выдержка из одного французского ежемесячника: «Благодаря случаю с Пастернаком можно было надеяться, что диалог с Советской Россией, освобожденный от пропагандного языка, станет снова возможным. Было, может быть, наивно, но почетно для шведских академиков проявить это чувство с такой торжественностью. Эти непосвященные совершенно забыли, что швед, получающий Ленинскую премию (намек на Артура

Лундквиста), становится богатым человеком, тогда как русский лауреат Нобелевской премии рискует потерять право на труд и даже — свою национальность».

Уместно спросить у автора этой статьи: *русский* эмигрант Иван Бунин, получивший Нобелевскую премию, потерял ли он, живя в свободной Франции, право на труд и свою «национальность»? Нет, Бунин продолжал трудиться в полном покое. Риск потерять «право на труд» обрушился на Бориса Пастернака, потому что он живет уже не в России (и не в Швеции, не во Франции), а в Союзе Советских Социалистических Республик, в условиях интернационально-коммунистического режима. Что же касается национальности Пастернака, то он утратил ее уже сорок восемь лет тому назад, так как он принадлежит (в буквальном смысле этого слова) коммунистическому интернационалу, сместившему Россию на ее бывшей территории и стремящемуся проглотить все остальные существующие национальности.

Мы на горе всем буржуям
Мировой пожар раздуем…
. . . . . .
Товарищ, винтовку держи, не трусь!
Пальнем-ка пулей в святую Русь…

Это из «Двенадцати» Блока (1918). С тех пор, благодаря слепоте свободных стран и их все время возрастающей материальной помощи Советскому Союзу, ничто в советской политике не изменилось, но чрезмерно разрослось. Коммунисты пальнули пулей в святую Русь, Русь убита. Но «мировой пожар» коммунистического интернационала сжег не только Россию, но уже и почти все свободные страны Центральной Европы, всю китайскую Азию и неугомонно рвется дальше.

«Двенадцать» Блока останутся не только литературным памятником, но и неоспоримым историческим свидетельством. Пастернак потерял свою национальность, как какой-нибудь Дюкло давным-давно перестал быть французом, хотя во Франции этого еще не понимают.

На эту тему мне пришлось случайно разговориться уже в 1961 году в Париже с одним советским литературным деятелем, приезжавшим сюда в качестве «интуриста». Встретившись со мной, он сказал мне, что недавно вышло в Москве новое издание чрезвычайно популярной детской книги Корнея Чуковского «Мойдодыр» с моими иллюстрациями, сделанными мной еще к первому изданию этой книги в 1923 году. Я выразил удивление

по поводу того, что с момента моего выезда из Советского Союза в 1924 году я ни разу не получил ни одного сантима авторских прав, несмотря на то, что в контракте, подписанном мною с Государственным издательством СССР, оно обязывалось выплачивать мне гонорар за каждое новое издание, которых с тех пор произведено уже невиданное количество. Советский литературный деятель заявил, что в этом нет ничего удивительного, так как я живу во Франции, а у Советского Союза нет с Францией специальной «конвенции» и, следовательно, он не может мне платить никакого гонорара. Я ответил, что это мне кажется странным, так как, насколько мне известно, Луи Арагон получает регулярно причитающиеся ему гонорары за его книги, выходящие в Советском Союзе.

— Арагон, да, он получает, — подтвердил мой собеседник, — но не надо забывать, что Арагон состоит членом коммунистической партии и, значит, принадлежит не Франции, а Коммунистическому интернационалу и, таким образом, получает гонорар наравне со всеми советскими гражданами, не нуждаясь ни в каких конвенциях.

Просто и ясно.

Случай Пастернака — уже не первый в анналах Нобелевской премии. То же самое произошло с Нобелевской премией мира, присужденной в 1935 году немецкому журналисту Карлу Оссецкому, открытому противнику нацизма. Это присуждение вызвало гнев хрущевского предшественника, Адольфа Гитлера. Официозный нацистский орган «Deutsche Nachrichtenb□uro» писал: «Впервые в истории Нобелевской премии премия мира присуждена человеку — Карлу Оссецкому, — осужденному высшим судом за измену своему отечеству». Это сообщение кончалось следующей фразой: «Выдача Нобелевской премии известнейшему изменнику есть настолько наглый и бессовестный вызов, такое оскорбление германского народа, что на это следует дать соответствующий ответ». Незадачливый лауреат находился уже в концентрационном лагере, и его жена вынуждена была послать телеграмму в Шведскую Академию с отказом от премии. Оссецкого перевезли в клинику, где он вскоре и окончил свои дни.

Ввиду гнева советской власти, обрушившегося на Пастернака, можно было надеяться, что Шведская Академия для восстановления равновесия аннулирует со своей стороны премию, присужденную трем советским физикам, которых в СССР еще не вынуждают к «самокритике» и которые, будучи советскими гражданами, спокойно приняли приглашение съездить в Стокгольм и получить премию из рук… короля, чтобы потом

передать ее в распоряжение Хрущева.

Однако подобные «надежды» остаются всегда, увы, безнадежными.

Русские писатели, русские поэты, живущие в эмиграции, знают, в какой степени судьба Пастернака была для него тягостна, так как эмигрантские писатели зачастую подвержены за границей той же участи, что и Пастернак в СССР (за исключением, конечно, тюремного заключения, ссылок и расстрела).

Пастернак был запрещен в СССР потому, что его нескрываемый индивидуализм мешал ему «согласоваться с советской общественностью». Советская общественность вырвала его с корнем из своей среды и отреклась от него, наградив его званием «внутреннего эмигранта». Русские писатели, русские поэты, живущие за границей, практически тоже часто лишены возможности печатать свои произведения. Вне границ СССР чаще всего только те произведения русских писателей, которые доходят из Советского Союза, признаются заслуживающими внимания и переводятся для опубликования. В «Situation», № 1, Жан-Поль Сартр, говоря о замечательном эмигрантском писателе Сирине — Набокове, напечатал следующие недопустимые строки: «В наше время существует курьезная литература русских и иных эмигрантов, которые лишены своих корней. Выкорчеванность Набокова абсолютна. Эти писатели не заботятся ни о какой общественности, даже хотя бы для того, чтобы восстать против нее, потому что они сами не принадлежат ни к какой общественности. Их писания, благодаря этому, низведены до пустых сюжетов».

Свобода мысли, свобода творчества, свобода печати не существует в СССР. Но если бы Борис Пастернак эмигрировал из СССР до (нелегального) напечатания «Доктора Живаго» в Италии и написал бы *эту же* книгу в эмиграции, то, следуя рецепту Жана-Поля Сартра, никто не счел бы нужным опубликовать ее, и ее могла бы постичь за границей та же участь, что и в СССР. Тем более что русские заграничные (эмигрантские) издательства, теперь уже сильно поредевшие, тоже не печатают эмигрантских писателей в переводах на иностранные языки.

Современная, несомненно существующая как в СССР, так и за границей, свободомыслящая русская литература повсюду обречена, таким образом, на молчание — или находится в очень тяжелом положении.

Один из героев «Доктора Живаго», Стрельников, думает (по иному поводу): «Это ведь совсем из другой жизни. Надо сначала кончить эту, новую, прежде чем вернуться к той, прерванной. Это

будет когда-нибудь, когда-нибудь. Да, но когда, когда?»

Эту фразу следовало бы поставить эпиграфом к истории русской литературы наших дней.

Возвращаясь к «единогласным» подписям под разного рода «резолюциями», подлежащими в Советском Союзе опубликованию, следует отметить (и это очень важно), что интеллигенция свободных стран совершенно незнакома с этим феноменом советского строя и выражала свое удивление, читая резолюции Союза писателей СССР, оргкомитета Союза писателей РСФСР, президиума его московского отделения, а также редакций «Литературной газеты» и иных советских печатных органов. «Единогласные» и «единодушные» подписи советских (а не русских) писателей и художников носят, тем не менее, уже почти тридцатилетнюю давность и стали в Советском Союзе своего рода бытовым явлением.

Я дам здесь эти страшные примеры. Но, чтобы показать, что в СССР они действительно превратились в привычку, в обычай, я начну с «единодушных» писательских подписей, относящихся еще к периоду кровавых сталинских «чисток» 1936–1938 годов:

УНИЧТОЖИМ ПРАВОТРОЦКИСТСКУЮ БАНДУ ШПИОНОВ!

Весь советский народ вознегодовал, узнав о злодеяниях гнуснейшей шайки фашистских наймитов и провокаторов!

Преступления шайки правотроцкистских бандитов до того чудовищны, что люди, их совершившие, кажутся и не людьми, а подлой и отвратительной карикатурой на человека… Пытаться ввергнуть свободный советский народ в кабалу капитализма! Какое подлое извращение человеческой природы!

На веки вечные прокляты их имена — проклятых выродков, подлейших убийц!

С содроганием и яростным гневом вспомнятся советским писателям подлейшие провокаторы и убийцы…

«Если враг не сдается — его уничтожают» — эти слова А.М.Горького пламенеют в наших сердцах.

Не может и не будет пощады врагам трудящихся, врагам нашей родины. Они должны быть уничтожены! Суд именем народа вынесет им приговор. Он будет справедлив. Он будет беспощаден.

Ред. коллегия «Литературной газеты».

СМЕРТЬ ВРАГАМ НАРОДА!

Человеческий язык не знает слов, которые могли бы с достаточной силой заклеймить эту подлую банду шпионов, провокаторов и отравителей.

Изменники пойманы с поличным. Советский народ гордится героическими делами работников НКВД во главе с товарищем Н.И.Ежовым.

Советский народ уверен, что суд выполнит его волю и уничтожит банду человеконенавистников, провокаторов, шпионов. Врагам народа, врагам социализма и культуры нет и не может быть пощады!

Ред. коллегия «Литературной газеты».

ИМЕНЕМ НАРОДА

Омерзительная картина антисоветского подполья, вызывающая ненависть и отвращение у каждого честного человека.

Прекрасна счастливая жизнь социалистического общества! Во имя социализма, во имя нашей родины будем беспощадны к врагу!

Именем советского народа товарищ Вышинский требовал расстрела банды негодяев. Уничтожение фашистской падали войдет в историю как акт защиты культуры.

Слава героической советской разведке во главе с наркомом Николаем Ивановичем Ежовым!

Ред. коллегия «Литературной газеты».

Не правда ли — мило? Мне кажется, что для Игнацио Силоне и для всей взволнованной пастернаковской историей интеллигенции свободных стран будет невредно ознакомиться с моральным уровнем редакционной коллегии «Литературной газеты».

СЛАВА СОВЕТСКОЙ РАЗВЕДКЕ!

Наймиты мирового фашизма… В их черных фашистских душах зрели мерзостные планы против нашей родины. Невыразимое чувство гнева и отвращения охватывает каждого честного человека при чтении обвинительного заключения. Они готовили убийство, и уже был принесен яд для несгибаемого руководителя наркомвнудельцев, сорвавшего маски с этой шайки бандитов, для тов. Н.И.Ежова. Наш великий народ

завоевывает высоты мировой культуры. Фашистское варварство непримиримо-враждебно культуре, человеческой морали, всему лучшему, что есть в человеке.

Не должно быть никакой пощады врагам!

Слава советской разведке!

Писатель Мих. Слонимский.

ИХ СУДИТ ВЕСЬ СОВЕТСКИЙ НАРОД

Сорвем маски с провокаторов и шпионов. Выиграна еще одна битва с черными силами фашизма.

Советский Союз — это крепость мира, оплот всего трудящегося человечества в его борьбе с кровавым фашизмом, обетованная земля, где осуществлено построение социализма, высшая человеческая справедливость, новая высокая нравственность.

Вместе со всем народом мы требуем от Верховного суда смертного приговора преступникам. Вместе со всем народом мы, писатели, выражаем чувство горячей благодарности верному стражу пролетарской диктатуры — советской разведке.

Да здравствует вождь трудящихся всего мира товарищ Сталин!

Михаил Слонимский, Александр Прокофьев,

Алексей Толстой, Борис Лавренев, Евгений Шварц.

Смерть врагам народа! Смерть троцкизму! Смерть фашизму!

Писатель Всеволод Иванов.

ГНЕВ СТРАНЫ

…Гнев страны в одном грохочет слове,
Я произношу его:
Расстрел!!
Расстрелять изменников отчизны,
Замышлявших родину убить.
Расстрелять,
во имя нашей жизни
И во имя счастья —
истребить!

Виктор Гусев.

НЕ МОЖЕТ БЫТЬ ПОЩАДЫ!

С отвращением и гневом читает каждый честный гражданин Советского Союза перечень преступлений, в которых уличена банда авантюристов, шпионов, предателей.Мало в истории таких черных дел, и не может быть за них пощады!

Писатель Юрий Тынянов (по телеграфу).

МАСКИ СОРВАНЫ!

Выродки человеческого рода продавали интересы революции и родину фашизму, не останавливаясь ни перед шпионажем и диверсией, ни перед убийством и ядом…

Ужасное впечатление произвели на меня цинические признания лакеев Троцкого…

Негодяи просчитались!

История и суд вынесут беспощадный приговор убийцам — врагам народа, как и всем тем, кто осмелится посягнуть на нашу социалистическую родину и свободу народов Советского Союза.

Мы, писатели, должны откликнуться на этот процесс такими произведениями, которые воспитывали бы в родном народе еще большую преданность партии Ленина—Сталина и самую жгучую ненависть к троцким, бухариным, рыковым, ягодам и прочей смрадной нечисти. Уделом изменников родины пусть будет смерть и всеобщее презрение!

А.Новиков-Прибой (автор «Цусимы»).

СМЕРТЬ БАНДИТАМ!

Подпольные шайки троцкистов, правых зиновьевцев, меньшевиков, эсеров, буржуазных националистов замышляли поработить свободные народы нашей родины, превратить цветущие социалистические республики в колонии империализма, уничтожить в СССР социалистические республики, уничтожить в СССР социалистическое общество.

Не вышло! Бандиты пойманы: их мерзкие лица разоблачены перед всем миром. Их подлые имена пригвождены к позорному столбу истории.

Смерть троцкистско-бухаринским и националистическим бандитам!

Уничтожим всех до единого контрреволюционных

гадов на нашей советской земле! Да здравствуют стальные органы НКВД! Да здравствует железная советская власть! Да здравствует наша родная коммунистическая партия и наш вождь и учитель товарищ Сталин!

Резолюция митинга советских писателей Киева.

ОТРУБИТЬ ГОЛОВУ!

Последняя карта шулеров бита навсегда!

Мы, писатели, клянемся в верности нашей великой родине, ее великому делу и ее гениальному вождю, честнейшему из людей — Сталину.

И вместе со всей страной, в едином биении сердца мы требуем от советского суда — отрубить голову фашистской гадине!

Б.Лавренев.

ТРЕБУЕМ УНИЧТОЖЕНИЯ ВРАГОВ НАРОДА!

Бешеные звери в человеческом образе вели подлую борьбу против социализма, за восстановление капитализма. Нет слов, чтобы выразить всю нашу ненависть, все наше возмущение и наше презрение к этой шайке международных бандитов, профессиональных убийц и подонков человечества.

Мы, советские писатели, присоединяем свой голос к требованию всего нашего народа и требуем от высшей коллегии Верховного суда беспощадного приговора: физического уничтожения врагов народа.

Товарищи советские писатели!

Помните! Наш творческий долг — своими художественными произведениями воспитывать нового социалистического человека, беззаветно преданного великому делу Ленина—Сталина.

Да здравствует славный сталинский нарком товарищ Н.И.Ежов!

Да здравствует любимый вождь трудящихся человечества товарищ Сталин!

Резолюция общего собрания членов группкома писателей при «Детиздате» и «Молодой гвардии»

РАССТРЕЛ ФАШИСТСКИХ УБИЙЦ!

Коллектив советских писателей Грузии единодушен

в своем требовании стереть с лица земли контрреволюционную банду мерзавцев, единодушен в своем требовании расстрела оголтелых бандитов и убийц, шпионов, диверсантов.

Мы бесконечно рады, что доблестная советская разведка и наши славные наркомвнудельцы, возглавляемые Н.И.Ежовым, разоблачили и разгромили гнусное гнездо.

Мы уверены, что советский суд вынесет беспощадный приговор этим выродкам человечества. Пусть этот приговор навсегда сотрет с лица нашей чудесной страны самые имена их! Наша родина под руководством великого Сталина пойдет к новым победам.

Чиковани, Эули, Дадиани, Машашвили, Радиани, Гаприндашвили, Горгадзе, Абашидзе, Шенгелая, Абашели, Киачели, Гомиашвили, Мосашвили.

ДОЛОЙ С ЛИЦА ЗЕМЛИ!

Бухарины, Рыковы, Ягоды и другие превзошли Иуду.

Во имя гуманности, во имя любви к человеку, во имя будущего человечества — долой с лица земли подлую троцкистско-бухаринскую сволочь!

Да здравствует наш Сталин!

Резолюция общего собрания писателей Смоленска.

И так далее…

Для подобной «литературы», для подобных «резолюций» — свобода печати в Советском Союзе полнейшая. Но для произведений Пастернака — нет.

Единодушие — единодушием. Но попробуем отыскать в этих письмах подписи Бориса Пильняка, Исаака Бабеля, Сергея Третьякова, Осипа Мандельштама или Бориса Пастернака. Мы их здесь не найдем, а как сложилась их дальнейшая судьба — нам уже известно.

Как, почему и при каких обстоятельствах выносились и писались, выносятся и пишутся эти «карательные» резолюции, «карательные» письма? Ответ чрезвычайно прост (но, к сожалению, непонятен для жителей свободных стран): советские писатели *обязаны* состоять членами Союза писателей. Союз писателей в свою очередь находится под руководством коммунистической партии, Коммунистического интернационала

(с *Россией* ничего общего не имеющего). В тот или иной нужный для партии «исторический отрезок времени» партийный уполномоченный при Союзе писателей объявляет его членам о необходимости «единодушных» требований той или иной кары. Для кого и какой кары?

Расстрела? Ссылки? Тюрьмы? Всеобщего презрения? — спрашивают писатели и в соответствии с полученными «директивами» выносят единогласные резолюции или пишут единодушные письма, с которыми было бы полезно ознакомить в свободных странах не только русских читателей.

С 1938 до 1958 года, года пастернаковской истории, протекло двадцать лет: круглая цифра. Привычка нарастала, углублялась, утверждалась.

Перехожу к единогласным и единодушным подписям этого последнего года, вызванным напечатанием за границей «Доктора Живаго» и присуждением Борису Пастернаку Нобелевской премии.

В 1956 году Борис Пастернак передал свой роман «Доктор Живаго» в советский журнал «Новый мир». Ознакомившись с этим произведением, редакционная коллегия «Нового мира» вернула Пастернаку рукопись, сопроводив ее длиннейшим письмом, из которого я приведу наиболее существенные выдержки:

> «Дух Вашего романа — дух неприятия социалистической революции. Пафос Вашего романа — пафос утверждения, что Октябрьская революция, гражданская война и связанные с ними последние социальные перемены не принесли народу ничего, кроме страданий, а русскую интеллигенцию уничтожили или физически, или морально[187]… Как люди, стоящие на позиции прямо противоположной Вашей, мы, естественно, считаем, что о публикации Вашего романа на страницах журнала „Новый мир“ не может быть и речи[188].
>
> *Б.Агапов, Б.Лавренев, К.Федин, К.Симонов, А.Кривицкий».*

После присуждения Нобелевской премии та же редакционная коллегия послала это письмо (в 1958 г.) для напечатания в «Литературной газете», прибавив к уже имевшимся подписям имена: А.Т.Твардовского, Е.Н.Герасимова, С.Н.Голубева, А.Г.Дементьева, Б.Г.Закса и В.В.Овечкина.

25 октября 1958 года «Литературная газета», печатая это письмо, приписала к нему «от редакции» следующее предисловие:

«Присуждение награды[189] за убогое, злобное, наполненное ненависти к социализму произведение — это враждебный политический акт, направленный против Советского государства… против советского строя, против идей всепобеждающего социализма… Этот роман был отклонен в 1956 году редакцией советских журналов и издательств как контрреволюционное, клеветническое произведение. Несмотря на серьезные критические отзывы, Б.Пастернак счел возможным передать рукопись „Доктора Живаго“ буржуазным издательствам[190].

Народные мифологии наделяют героев бессмертием. Но никогда ни в какой мифологии бессмертием не наделялись предатели. Нет мифа о воскрешении Иуды… Бесславный конец ждет и воскресшего Иуду, доктора Живаго, и его автора, уделом которого будет народное презрение».

Сигнал был дан.

27 октября 1958 года «вопрос о действиях члена Союза писателей СССР Б.Пастернака, не совместимых со званием советского писателя, обсуждался на собрании президиума Союза писателей СССР, бюро оргкомитета Союза писателей РСФСР, президиума правления Московского отделения Союза писателей РСФСР».

28 октября в той же «Литературной газете» появился отчет об этом собрании: «После вступительного слова Н.Тихонова и выступления Г.Маркова развернулось горячее обсуждение, в котором приняли участие С.Михалков, В.Катаев, Г.Гулиа, Н.Зарьян, В.Ажаев, М.Шагинян, М.Турсунзаде, Ю.Смолич, Г.Николаева, Н.Чуковский, В.Попова, М.Луконин, А.Прокофьев, А.Караваева, Л.Соболев, В.Ермилов, С.Антонов, А.Венцлова, С.Щипачев, Г.Абашидзе, А.Токомбаев, С.Рагимов, К.Антаров, В.Кожевская, И.Анисимов.

Все участники заседания единодушно осудили предательское поведение Пастернака, с гневом отвергнув всякую попытку наших врагов представить этого внутреннего эмигранта советским писателем».

Далее следовало «постановление», вынесенное (единогласно) этим собранием: *«…Учитывая политическое и моральное падение Б.Пастернака, его предательство по отношению к советскому народу, к делу социализма, мира, прогресса, оплаченное Нобелевской премией в интересах разжигания холодной войны, президиум правления Союза писателей СССР, бюро оргкомитета Союза писателей РСФСР и президиум Московского отделения Союза*

писателей РСФСР лишают Пастернака звания советского писателя, исключают его из членов Союза писателей СССР».

Бытовое явление стало проявляться в полной пышности. Собрание писателей Москвы обсудило постановление «о действиях Б.Пастернака, не совместимых со званием советского писателя» (выступали С.С.Смирнов, Л.Ошанин, К.Зелинский, В.Герасимов, В.Перцов, А.Безыменский, А.Софронов, С.Антонов, Б.Слуцкий, Г.Николаева, В.Солоухин, С.Баруздин, Л.Мартынов, Б.Полевой). Собравшиеся «единодушно отметили, что своим антисоветским поведением Б.Пастернак поставил себя вне советской литературы и советского общества… Участники заседания призывали беречь идейную чистоту советской литературы».

В вынесенной (единогласно) резолюции говорится: «Б.Пастернак совершил предательство по отношению к советской литературе, Советской стране и всем советским людям… С негодованием и гневом мы узнали о позорных для советского писателя действиях Б.Пастернака… Собрание обращается к правительству с просьбой о лишении предателя Б.Пастернака советского гражданства» («Лит. газ.», 1 ноября 1958 г.).

Мы прочли: просьба «о лишении предателя Б.Пастернака советского гражданства», а не *русской национальности*, как представляет себе огромное количество интеллигентов свободных стран. Термины «советы», «советский» обозначают известный политический интернациональный режим, а отнюдь не «национальность».

Пора понять. Когда та или иная нация, управляемая советским режимом, желает поставить свою национальную суверенность над советским режимом, то она подавляется советскими танками (Польша, Венгрия). Советский режим (то есть коммунистический интернационал) границ не признает. То, что наивные люди в свободных странах называют их государственными границами, Кремль считает только за баррикады, которые интернационалу еще не удалось опрокинуть. Послы, Ваши сиятельства, приемы с икрой и водкой, улыбки, дипломатические связи, культурные и (в особенности!) коммерческие сношения — все это не более чем тактика, способствующая опрокидыванию этих баррикад.

К сведению непосвященных могу добавить, что в СССР наказание лишением национальности официально уничтожено. Более чем естественно и вполне логично.

Норвежец Пир, получивший Нобелевскую премию мира, произнес речь, в которой заявил:

— Моя радость и мои надежды не имеют предела. Я включаю

в мою радость и в мои надежды тех, кто живет за Железным занавесом. Я говорю им всем, их вождям и их самым незаметным людям: братья с Востока, я вас люблю!

Кого считает господин Пир своими братьями с Востока? Пастернаков, которым там запрещено печататься, выезжать за границу и получать Нобелевскую премию, или товарищей Дюкло, которые комфортабельно живут на Западе, но стоят всецело на советских позициях и, следовательно, работают на пользу «Востока»?

Трагическая путаница в головах…

Что же касается вопроса о «государственных» границах и предположения, что письмо Пастернака к Хрущеву явилось следствием боязни Пастернака, что его «вышлют» за пределы «России», то для непосвященных следует напомнить, что в СССР наказание высылкой за пределы СССР тоже официально уничтожено (по причине, указанной мной выше)[191]. Более чем естественно и вполне логично.

Возвращаюсь к примерам «бытового явления», собранным в «Литературной газете» от 1 ноября 1958 года: «Общее собрание ленинградских литераторов выразило свое возмущение действиями Пастернака, променявшего высокое имя советского писателя на презренную роль рупора антисоветской пропаганды».

На заседании Союза писателей Украины была принята резолюция, в которой сказано: «Б.Пастернак выступил в своем романе с грязным пасквилем на Великую Октябрьскую социалистическую революцию, советский народ, советскую интеллигенцию. Совершенно понятно, почему за эту антисоветскую фальшивку так ухватились наши враги».

Правление писателей Белоруссии: «Советским писателем может быть только тот, кто честно и преданно служит своему народу».

Писатели Узбекистана: «Мы гордимся званием советского писателя. Именно поэтому мы не можем терпеть в рядах советских литераторов ренегата и отщепенца Б.Пастернака».

«Писатели Армении единодушно осуждают антисоветские действия автора „Доктора Живаго“… Лишенный достоинства советского гражданина, порочащий высокое звание советского писателя, он не может найти место в семье советских литераторов!»

Писатели Эстонской ССР «резко осудили действия Б.Пастернака, не совместимые с нормами поведения советского писателя, советского человека. Случай с Пастернаком еще раз напоминает нам о необходимости бдительно относиться к всевозможным проявлениям индивидуализма и эстетства, о

необходимости неустанно бороться за партийность, идейную чистоту советской литературы».

Тот же номер «Литературной газеты» сообщает, что ею получены подобные письма также от писателей Латвии, от писателей и композиторов Молдавии, Карелии, Туркмении, Чечено-Ингушской ССР, Кабардино-Балкарской ССР, Киргизии, Адыгеи, Дагестана, Казахстана, Таджикистана…

Мнение Союза писателей Азербайджана «о действиях Б.Пастернака, не совместимых со званием советского поэта», я уже привел выше.

Это бытовое явление не ограничивается, однако, профессиональной средой. Письма, напечатанные в «Литературной газете» (все тот же номер), это доказывают:

> «Как смеет эта озлобленная шавка лаять на святое святых советского народа?! Он — даже не господин Пастернак, а просто так… пустота и мрак.
>
> *В.Симонов, пенсионер, Ленинград».*

> «Допустим, лягушка недовольна и она квакает. А мне, строителю, слушать ее некогда. Мы делом заняты.
>
> Нет, я не читал Пастернака. Но я знаю: в литературе без лягушек лучше.
>
> *Филипп Васильев, старший машинист экскаватора. Сталинград».*

> «Только один наш колхоз продал государству в этом году 250 тысяч пудов хлеба и 200 тысяч пудов маслосемян. Лишь за 9 месяцев от каждой коровы мы надоили по 2070 литров молока. И потому мы с радостью встретили сообщение о том, что Пастернак лишен высокого звания советского литератора и исключен из числа членов Союза писателей СССР.
>
> *Г.Ситало, председатель колхоза имени Ленина, село Гуляй-Борисовка Мечетинского района Ростовской области».*

> «Вызов всем честным людям.
>
> Б.Пастернак порвал не только с советской литературой, но и со всей прогрессивной литературой мира. Присуждение Нобелевской премии — вызов всем честным людям.

Николай Рыленков. Смоленск».

«Пастернак получил широкую известность как Иуда. А мы, советские люди, останемся со своей родной советской литературой.

А.Мамонтов, рабочий. Москва».

«„Доктор Живаго“ служит на руку нашим врагам, ненавидящим Советскую страну и советский народ.

Е.Бухтарев, инженер-экономист. Москва».

«Я прочитал все, что было написано в газетах о романе Б.Пастернака[192], и глубоко убежден, что он не только ненавидит советский строй и советских людей, но и вообще ненавидит человека и в особенности трудового человека.

З.Аракельян, начальник цеха завода имени Кирова, Ереван».

«С гневом и возмущением узнал я о предательском поступке Б.Пастернака, продавшего свой гнусный пасквиль за границу, где вокруг него раздута очередная антисоветская шумиха.

Эуген Капп, народный артист СССР, Таллин».

«Гнев и возмущение заставляют меня взяться за перо. Наша действительность — это победа Великой Октябрьской революции, это — наш новый советский человек, которого любят и уважают все честные люди земного шара.

Откройте глаза, Пастернак! Неужели вы не можете понять, что нет на свете подлости и низости хуже той, которую вы совершили?

П.Филонович, подполковник, Сталинград».

«Можно с уверенностью сказать: среди советских писателей нет и не было человека более далекого от окружающей действительности, чем Б.Пастернак. Неудивительно, что и советские читатели почти не знают его как литератора. Я и мои товарищи по работе живо интересуемся советской литературой. Но имя

Б.Пастернака знакомо нам лишь понаслышке.

Меня как рядового советского читателя глубоко возмутило политическое и моральное падение Пастернака. Его поведение несовместимо с высоким званием советского писателя и гражданина. Таким, как он, не может быть места среди советских литераторов.

Расим Касимов, нефтяник, Баку».

«Пасквиль Б.Пастернака на советскую интеллигенцию нас не затронет. Он целиком останется на его совести, на совести тех, кто оплатил эту клевету.

Н.Лучшева, врач, Москва».

«Манерная заумь Пастернака не могла тронуть сердца большинства советских людей. Ясно, что Нобелевская премия присуждена ему за антисоветский поступок.

Дайна Вилиппа, пианистка, Рига».

«Пастернак сознательно написал клевету, передал отравленный антисоветским ядом роман в руки наших врагов.

П.Егоров, расточник завода „Красный экскаватор“, Киев».

«Роман Пастернака — это страшная клевета на советскую интеллигенцию, на советский народ.

Р.Розинг, преподаватель, пос. Сосенский Калужской области».

«Невозможно понять, как писатель, который 40 лет жил в Советской стране, мог прийти к такому позорному финалу. Некоторые из моих товарищей, как и я сам, выросли в чуждой советскому строю атмосфере, в буржуазной Литве. Но мы поняли истинный ход событий, поняли великое значение Октября не только для России, но и для других стран (!). Вступив в ряды советских писателей, мы вступили на правильный путь.

В.Миколайтис-Путинас, профессор, Вильнюс».

Я не заметил, что профессор Миколайтис-Путинас тоже «вступил в ряды советских писателей» и что, следовательно, мы вернулись к профессиональной среде. Впрочем, в том же номере «Литературной газеты» оказалось еще одно писательское письмо, письмо литературной молодежи:

> «Мы, студенты Литературного института имени А.М.Горького[193], выражаем свой гнев и возмущение предательским поступком Пастернака. Мы мечтаем стать писателями, и мы отвергаем всякую попытку наших врагов представить Пастернака советским писателем. Мы всецело поддерживаем постановление Союза писателей СССР о действиях Пастернака, не совместимых со званием советского писателя.
>
> *А.Стрыгин, Н.Герасимов, А.Некрасов, Д.Блынский, В.Фирсов, Н.Сергованцев, В.Татаренко и другие (всего 110 подписей)».*

При чтении подобных газетных страниц, совершенно немыслимых в свободных странах, прежде всего хочется, чтобы именно свободные страны познакомились с этой специфически советской формой морального рабства, ставшего там бытовым явлением, но о котором здесь ничего не известно. Невиданный патологический случай в истории человечества. Но здесь интересовались преимущественно улыбками Хрущева и ворованными тройками, которые он «дарил» иностранным миллиардерам, снабжавшим его оружием.

Возникает вопрос: при чем же и где в этом море бесконечно повторяющихся одних и тех же фраз — Россия? Ее здесь нет. Ее имя не упоминалось ни разу. Слово «русский» тоже отсутствует. Эти термины окончательно вытеснены. Мы встречаем только «коммунистическая партия», «Советский Союз», «Союз Советских Социалистических Республик», «советские люди», «советские писатели», «советский народ»… Термины «Россия», «русский» воскресают только в заграничной печати. Почему и для чего? Инерция, упрямство или просто неряшливость мысли?

В самом деле, был ли Карл Маркс русским? Нет. Кем был (и сам торжественно называл себя) Ленин? Он был (и сам называл себя) «марксистом». Воспользовавшись военными затруднениями России и Февральской революцией, Ленин, вернувшись из эмиграции, привез в Россию марксовский Интернационал и, «пальнув пулей в святую Русь», уничтожил ее, основав на ее территории Союз Советских Социалистических Республик! Где же теперь там Россия? Она сохранилась в душах только тех людей,

которые героически удержались там от того, чтобы не переродиться в «советских». К числу этих редчайших исключений принадлежал и Борис Пастернак.

«Письма и телеграммы в адрес „Литературной газеты“, — сообщает редакция этого органа, — идут в эти дни буквально потоком. И в каждом таком отклике — выражение гнева и презрения… Мы сегодня приводим только некоторые из них. Все единодушны в оценке Пастернака: это предательство по отношению к советскому народу. В дни, когда реакционная пресса исходит истерическими воплями по поводу того, что советские люди осуждают поведение Пастернака, когда к предателю с благословением тянутся самые грязные руки, когда мистер Даллес[194] изображает Пастернака этакой жертвой происков международного коммунизма, — в эти дни над всей этой злобной шумихой раздается сильный, полный уверенности и внутреннего спокойствия голос советских людей».

Это было напечатано в ноябре 1958 года. Но «бытовое явление» продолжается, доказательством чего служит судебный процесс, приговоривший писателей Андрея Синявского и Юлия Даниэля к каторжным работам. И конечно, как и следовало ожидать, Союз писателей СССР полностью согласился с судебным постановлением, и злобные статьи и письма по адресу Синявского и Даниэля шлются в советскую прессу и прежде всего в «Литературную газету». Кто же пишет их? Какая-то Кедрина, какая-то Кирова, какой-то Васильев, какой-то Еремин, какой-то Подобедов и, само собой разумеется, какой-то азербайджанец Сулима Рустам, какая-то латвийка Гулбис и так далее. Перечислять уже нет никакого смысла. Как авторы писем, направленных против Б.Пастернака, не читали его «Доктора Живаго», так и авторы писем, направленных против Синявского и Даниэля, не читали ни «Любимова» и ни «Суд идет» Синявского, ни «Руки» и ни «Говорит Москва» Даниэля, произведений, напечатанных за границей за подписями Абрама Терца и Николая Аржака, — как не читали и «Палаты № 7» Валерия Тарсиса.

Маленьким искривлением установившейся советской традиции является неожиданная статья Луи Арагона, опубликованная в газете «Humanitê», номер которой с этой статьей был задержан в Советском Союзе и не сразу дошел до советского читателя. Впрочем, статья Арагона не была исключением в коммунистическом лагере свободных стран. Протесты против судебного приговора были опубликованы также в коммунистических печатных органах Италии, Швеции, Дании, Финляндии, Англии и других стран. Но если эти статьи могут сыграть какую-то роль в личной биографии Арагона и других

протестантов, то в политике Советского Союза все остается без изменений. Не следует, кстати, забывать, что Б.Пастернак, обвиненный за такое же «преступление» и оклеветанный «потоком» гневных писем, не был, тем не менее, арестован, тогда как теперь Синявский и Даниэль приговорены к *каторжным* работам.

В заключение я хочу сказать, что родство судьбы Пастернака и Синявского подчеркивается еще выходом в свет в Советском Союзе в 1965 году, то есть всего несколько месяцев до ареста Синявского, толстого тома поэзии Пастернака (730 стр.) со вступительной статьей (54 стр.), написанной именно Синявским. К этому мне приятно добавить, что в этом томе я неожиданно увидел и мой портрет Пастернака.

«Симпатичный» и так «тонко воспитанный» Никита Хрущев, «миротворец», которого столь торжественно принимали в свободных странах, а также его партия и правительство довольно быстро успокоились: всемирно известный «внутренний эмигрант» Борис Пастернак скончался. Советы могут теперь рассказывать все что угодно, но одно остается несомненным: Пастернак был убит. Медицинская помощь, оказанная больному поэту, несмотря на «постоянное присутствие» целого ряда «кремлевских (sic!) специалистов» по разного рода заболеваниям, была недостаточной (если не сказать больше), а психологическая обстановка, в которой он прожил почти полных два года, — губительной. Вынужденный и продиктованный коммунистической властью «всеобщий гнев советского народа», обрушившийся на Пастернака после напечатания «Доктора Живаго» и присуждения Нобелевской премии, поток озлобленных писем, написанных — коллективно или единолично — его «сотоварищами по перу», а также бесчисленными представителями всевозможных других профессий, опубликованных в советской прессе, — все это не могло не отразиться на здоровье человека, подошедшего к семидесятилетнему возрасту и заброшенного на своей родине в полное одиночество. Нам, людям, лично знавшим Пастернака, конечно, известно, что все эти громы и угрозы только еще выше поднимали в нем чувство гордости и человеческого достоинства, но эти чувства не могли, тем не менее, заглушить нервного возбуждения и его последствий.

Пастернака больше нет. Один вопрос остается неразгаданным: почти три десятилетия творческого молчания. Что было написано в эти годы Борисом Пастернаком? Поэзия? Проза? Сохранятся ли эти неопубликованные, ставшие «подпольными» рукописи? Всем известно, что некоторые из этих

вещей «нелегальным» рукописным способом получили довольно широкое распространение в литературных кругах СССР и даже, если верить слухам, заучены наизусть многими представителями культурной *русской* (а не «советской») молодежи. Вряд ли можно в этом сомневаться. Но совершенно также не подлежит сомнению, что количество просочившихся в советскую читательскую среду неизданных произведений Пастернака представляет собой лишь незначительную часть всего написанного им в «немые годы». Если верить доходящим из СССР непечатным сведениям, творческая производительность Пастернака в запретные годы отнюдь не потухала, но, напротив, значительно возрастала, побуждаемая внутренним протестом; им были, говорят, закончены два романа и одна пьеса[195], не считая большого количества стихотворений, могущих составить, по меньшей мере, крупный печатный том.

Я возвращаюсь теперь к самому главному: изданный за границей помимо воли советских властей роман Пастернака «Доктор Живаго» является пока единственным, но бесспорным доказательством того, что живое, подлинное, свободное и передовое русское искусство, русская литература продолжают существовать в мертвящих застенках Советского Союза. Тайно, в подполье, в неизданных рукописях, но существуют. Трудно было поверить, чтобы случай с Пастернаком оказался единственным. Теперь достаточно сослаться на писания Синявского, Тарсиса, Даниэля или Иосифа Бродского. Чем строже становятся требования, приказы и карательные меры диктаторской власти, тем искуснее становится подпольная работа свободомыслящих.

Я не верю в «освободительную эволюцию» советского строя. Но всем известно, что взрывы приходят из подполья и что рабство никогда не бывает вечным.

Героичность Пастернака бесспорна. Французский академик русского происхождения Анри Труайя (Тарасов) написал о Пастернаке: «Человек чрезвычайного мужества, очень скромный и очень высокой морали, одинокий защитник духовных ценностей; его образ возвышается над мелкими политическими распрями нашей планеты».

И французский, ныне покойный, журналист Жорж Альтман: «Осмелюсь заключить, что Пастернак гораздо лучше представляет собой вчерашнюю и сегодняшнюю великую Россию, чем это делает г. Хрущев».

Неожиданное появление романа «Доктор Живаго» явилось подтверждением нашего оптимизма, наших надежд, и вот за эти надежды, а также за то, что Пастернак, несмотря на атмосферу, в которой ему пришлось жить, творить и умереть, сумел сохранить до конца своих дней всю чистоту искусства, не переделав его в

открытую или в замаскированную политическую агитку, — за все это мы, русские художники, поэты, писатели, люди искусства, сегодняшние и будущие, выражаем Борису Пастернаку нашу безграничную благодарность.

После смерти Бориса Пастернака Илья Эренбург в своих воспоминаниях «Люди, годы, жизнь», печатавшихся в советском журнале «Новый мир», опубликовал главу, посвященную Пастернаку.

Задача, возложенная на Эренбурга коммунистической партией, заключается в том, чтобы, отстаивая все пункты, все догмы, все директивы советской пропаганды, создавать при этом впечатление либерализма и свободомыслия советских граждан и советской действительности. Задача, нужно признаться, далеко не легкая, требующая большой эластичности, и Эренбург является поэтому одним из тех редчайших представителей советской страны, которым поручается подобная миссия. Он весьма успешно выполняет ее на протяжении целого сорокалетия.

Рассказывая о своих встречах с Борисом Пастернаком в Советском Союзе между 1924 и 1934 годами, а также в Париже в 1935 году, Эренбург пишет: «Он (Пастернак) читал мне стихи… Я ушел полный звуков…»

Но тут же добавляет: «с головной болью». И дальше: «Из всех поэтов, которых я встречал, Пастернак был самым косноязычным, самым близким к стихии музыки, самым привлекательным и самым невыносимым.

Он слышал звуки, неуловимые для других, слышал, как бьется сердце и как растет трава, но поступи века так и не расслышал.

Жил он вне общества не потому, что данное общество ему не подходило, а потому, что, будучи общительным, даже веселым с другими, знал только одного собеседника: самого себя.

Когда он попытался изобразить в романе десятки других людей, эпоху, передать воздух гражданской войны, воспроизвести беседы в поезде, он потерпел неудачу — он видел и слышал только себя».

Говоря о встрече, имевшей место в 1935 году в Париже, когда уже начались сталинские чистки, встрече, ставшей последней, Эренбург признается или, вернее, считает необходимым отметить: «Мы не поссорились, а как-то молча разошлись».

Продолжая свою статью, Эренбург говорит: «Я не берусь строить домыслы о том, что Пастернак пережил в последние годы своей жизни».

И еще раз подчеркивает: «Я его *не* встречал».

Но тут же Эренбург спотыкается, найдя в себе то же

непонимание других, в котором он обвиняет Пастернака: «Да, может, и встречая, не знал бы — чужая душа потемки…»

И так далее.

Александр Бенуа

Александр Бенуа

Кто был «учителем» Александра Бенуа? В прямом смысле этого термина — никто. Александр Бенуа был автодидакт. Он изучал искусство всех времен, всех наций, всех форм, и больше всего его увлекали художники — живописцы и графики — XVIII века: венецианцы Пьетро Лонги, Франческо Гварди, французы Франсуа Буше, Жан Оноре Фрагонар, рисовальщики Шарль Кошен, Жан Мишель Моро… Затем пейзажи Версаля, Санкт-Петербурга, Петергофа, Павловска… Чрезмерное орнаментальное богатство архитектуры и декоративности дворцов, мебели,

костюмов этой эпохи часто уводили художника к графическим формам изображения от форм живописных.

Русское графическое искусство зародилось на пороге нашего столетия. В прошлом, конечно, в России были первоклассные рисовальщики, но графическое искусство как таковое еще не сформировалось. Можно ли, например, назвать графиками таких мастеров, как Антропов или Рокотов, Боровиковский или Левицкий, Кипренский, Брюллов, Иванов, Крамской, Венецианов, Федотов, Перов, Маковские или Репин? Нет.

Зарождением настоящего графического искусства Россия обязана художественной группе «Мира искусства», в центре которой в конце девяностых годов XIX века находились юные живописцы и рисовальщики Александр Бенуа, Константин Сомов, Евгений Лансере, Лев Бакст и их друзья, любители искусства, очень много сделавшие для его обновления: Сергей Дягилев, княгиня Мария Тенишева и Савва Мамонтов. В 1898 году при их ближайшем участии и благодаря организационной энергии Дягилева вышел в свет первый номер художественного журнала «Мир искусства», порывавшего с господствовавшей тогда в России идеологией передвижнического реализма. Годом позже, в Петербурге, открылась первая выставка художников группы «Мира искусства». Борьба за новые формы началась.

«„Мир искусства“ ретроспективен, — писал много лет спустя Сергей Маковский, — мирискусники — энтузиасты старины. Но в то же время мы знаем, мирискусничество как мировоззрение — отнюдь не уклон к художественной консервативности, а, напротив, последовательное приятие всех находок и соблазнов новаторства».

Говоря о русской графике периода «Мира искусства», необходимо прежде всего обратиться к работам Александра Бенуа, родившегося в 1870 году, которому принадлежала счастливая идея основания этого объединения. Он был одновременно историком искусства, художественным критиком, живописцем, художником театра и мастером графического искусства, где его больше всего интересовала книжная иллюстрация. В этой области Бенуа оказался в России — для своей эпохи — инициатором неожиданного обновления.

«Казалось бы, нет задачи более определенной и ясной, как писать о графической школе города, который в истории русского искусства нашего века ознаменовал себя принципиальной графичностью. Стоит только припомнить, что писалось о графичности живописи „Мира искусства“. В самом деле, разве не отсюда ведет свое начало современная русская графика, во всяком случае — графика книжная? Графичность художников

„Мира искусства“ воспитала в нас даже специфическое отношение к Ленинграду[196], в котором начали мы видеть город исключительно классический и линейно-четкий в своем архитектурном облике…

А.Н.Бенуа, личность едва ли не самая яркая и одаренная из всего состава „Мира искусства“, наложил на это течение неизгладимую печать своего влияния. Пускай влияние это было не столько стилистическим (хотя и здесь можно найти известные протягивающиеся от него нити), сколько идеологическим. Но разве в его знаменитых иллюстрациях к „Медному всаднику“… мы не найдем типического выражения иллюстративного пафоса „Мира искусства“ и основных черт его понимания „изящного“ и „художественного“ издания? От „Азбуки“ и „Игрушек“ (серия открыток), а никак не от книг Г.Нарбута или Д.Митрохина поведем мы происхождение превосходной в художественном отношении современной книги Ленинграда…[197] Их общая литографическая яркость и сочность рисунка, их смелость и стремительность, живописность, прекрасно вяжущаяся, однако, со шрифтом, — все это наследие А.Бенуа» (А.Федоров-Давыдов. Ленинградская школа графических искусств. Государственное издательство, Москва, 1928).

Это верно: если в живописи Бенуа всегда чувствовался рисунок, то в его графике преобладала акварельная техника, техника кисти, а не карандаша и не пера. Прекрасный рисовальщик, Бенуа, кроме огромного количества рисунков, не имеющих прямого отношения к книжной графике (среди которых — «Сцены из русской жизни», изданные в красках отдельными таблицами), а также рисунков к уже упомянутому «Медному всаднику» А.Пушкина, исполнил иллюстрации к «Пиковой даме», к «Дубровскому» и к «Капитанской дочке» А.Пушкина. Иллюстрации к «Капитанской дочке» остались до сих пор неопубликованными[198]. Рисунки же к «Пиковой даме» и к «Медному всаднику» издавались по нескольку раз, в 1898, 1904, 1905, 1911, 1916, 1922 годах. В 1907 году вышел цикл рисунков «Смерть»…

В 1927 году А.Бенуа, живя уже за границей, иллюстрировал «Урок любви в парке» французского писателя Рене Буалев, «Страдания молодого Вертера» Андре Моруа и «Грешницу» Анри де Ренье — книги, вышедшие на французском языке, в Париже… Приведенный список, разумеется, далеко не исчерпывает все графические работы А.Бенуа. В рисунках Бенуа, как и в живописи, основным качеством являлась нерасчленимая композиционная цельность всех элементов и вытекавшая отсюда чрезвычайная выразительность. Рисунки к «Пиковой даме» и к «Медному

всаднику», несомненно, войдут в классику иллюстрационного искусства.

Живопись Бенуа отличается чрезвычайной элегантностью мазка и тональности. Может быть, этому способствовали выбираемые им сюжеты — дворцовые парки, дворцы: Петергоф, Версаль… Конечно, Бенуа не писал *только* Петергоф и Версаль, но эти темы являются для него особенно характерными. Если в отношении формы он приближался к импрессионистам, получившим, впрочем, в его интерпретации вполне своеобразный оттенок, то своей элегантностью он вернулся к русским мастерам XVIII века: Боровиковскому, Рокотову, Левицкому… Картины Бенуа служат *украшению* в буквальном смысле этого слова. Их необычайная воздушность, невесомость, прозрачность придают им характер воспоминаний, отделяющих реальную тяжесть действительности.

Особым техническим совершенством отмечены его акварели. В этой области, мне кажется, Бенуа должен быть причислен к самым крупным мастерам.

«Мир искусства» объединял наиболее передовое течение русского искусства в первом десятилетии этого века. Затем пришли сезаннисты, кубофутуристы, беспредметники. Ни одно из новых течений не вызвало в Бенуа отрицательных реакций. В течение почти целого полувека Бенуа был одним из самых глубоких русских художественных критиков. Целый ряд юных художников, завоевавших впоследствии крупное имя, были при их первых шагах решительно поддержаны Александром Бенуа, и эта опора была для них особенно ценной и чувствительной. В качестве наиболее яркого примера может быть назван Марк Шагал.

Что же касается театра, то в нем А.Бенуа был в первых рядах подлинных революционеров этого искусства, изменивших его судьбу в международном масштабе. До прихода русских живописцев (А.Бенуа, Л.Бакст, К.Коровин, М.Добужинский, А.Головин, Н.Рерих…) на театральную сцену декорации исполнялись профессиональными декораторами, анонимными ремесленниками. Революция заключалась именно в том, что на их место пришли станковые живописцы, выставлявшие свои произведения на выставках, но не имевшие никакого отношения к «профессии» театрального декоратора. Они внесли на сцену собственные живописные концепции, освободив таким образом театр от мертвящего профессионализма.

Я уже говорил в этой книге (см. главу об Анне Ахматовой), что мне удалось присутствовать в 1911 году в Париже, в театре «Шатле», на первом представлении «Петрушки» Стравинского.

Автором либретто, декораций и костюмов был Александр Бенуа. С того вечера прошло уже более полувека, но спектакль сохранился в моей памяти до мельчайших подробностей. Переполнившие огромный зал зрители были положительно потрясены, и среди них — я тоже. Аплодисменты и вызовы носили стихийный характер. Разумеется, музыка Стравинского и хореография Фокина играли в этом небывалом успехе огромную роль. Но главное было в ином. Главное было в *зрелищной цельности* спектакля, в безупречной и органической скомпонованности красок и форм. Поднявшись, занавес открыл зрительному залу музейный шедевр.

Каждое пятно, каждый мазок, каждая линия декораций, каждый покрой и каждый узор костюмов, любой эффект освещения находились между собой в такой тончайшей художественной гармонии, которая не могла не захватить зрителя. Кроме того (и здесь — самое важное), вся эта зрительная, зрелищная сторона спектакля неотделимо сливалась внутренней логикой, скрытыми ритмами с музыкальным и хореографическим развитием постановки. Это зрелищно-звуковое единство поражало с особенной силой, так как в то время театральные декорации обычно служили на сцене лишь безучастным фоном, не имевшим никакой согласованности с действием.

В моей библиотеке хранятся некоторые французские критические статьи тех лет, вскрывающие полную растерянность их авторов.

«Каким образом подобное богатство нам открылось народом, воображение которого нам представлялось затемненным и дух которого — угасшим, — писал Рене Бизе. — Насколько наши западные открытия вдруг показались нам бедными! Насколько формы, даже наиболее экстравагантные, созданные под влиянием нового искусства и выставки 1900 года, показались нам беспомощными рядом с внезапным расцветом московских декораторов… Ничто из того, что нами было создано и увидено, не может претендовать на сравнение…»

Русские «профессиональные» декораторы, однако, к этому успеху не имели никакого отношения. Они оставались, увы, столь же безликими и скучными, как и их французские коллеги. Но ни Александр Бенуа, ни все перечисленные выше его современники, как я уже сказал, никогда не были «профессиональными» декораторами: они отдавали свое искусство театру только в тех случаях, когда это представляло для них художественный интерес, но отнюдь не «профессиональное занятие». Театральная декорация в ту эпоху относилась к так называемому

«прикладному искусству».

Жерар Филип

Гениальный Дягилев, бывший организатором (героическим) этих заграничных гастролей, решил, чтобы рассеять недоразумение, сделать показательный опыт: он предложил создать декорации и костюмы для своих балетов знаменитым западным живописцам — Андре Дерену, Раулю Дюфи, Марии Лорансен, Пабло Пикассо и другим, тоже никогда до того не работавшим в театре. Зрители, театральные предприниматели и критики (впрочем, не все и не сразу) ощутили и поняли перед лицом неожиданной реформы, что «специальность» театрального декоратора была лишь «профессиональным» заблуждением, губившим художественные качества спектакля. Мировой театр воскрес, и его расцвет длился почти полные сорок лет. К сожалению, в последнее десятилетие «профессионализм» стал снова отвоевывать свое место на сцене (и в особенности в кинематографе). Впрочем, в России, где родились, развивались и

откуда проникли на Запад новые принципы театральной постановки, в России, закрепощенной коммунизмом, возврат к академическому профессионализму декоратора XIX века произошел, под напором невежественных Ждановых, значительно раньше… Вот характерные выдержки из речей участников четвертой сессии Академии художеств СССР. В театральные мастерские «переводятся самые слабые студенты, от которых отказываются другие руководители персональных мастерских». Туда «попадают художники, которые не способны к живописи, не способны к рисованию и являются художниками второго сорта» (изд. Академии художеств СССР, Москва, 1950). Становится понятным, почему декорации советских спектаклей, показываемых теперь в Париже, производят впечатление вульгарной беспомощности даже в тех случаях, когда они являются незамаскированным подражанием таким замечательным мастерам, как Якулов, Экстер, Веснин, Попова, Степанова, Шлепянов и немногие другие, которые в двадцатых и тридцатых годах создали совершенно новый стиль декоративного оформления спектаклей у Мейерхольда, у Таирова, у Вахтангова и в некоторых других авангардных театрах.

Если Дягилев был организатором новаторских театральных постановок, то Александр Бенуа в ту эпоху с самого начала своей деятельности был центром их творческого ядра и часто — их вдохновителем. Известный французский историк театра, Раймон Конья, писал по этому поводу: «Больше, чем кто-либо другой, Бенуа был ответственен за то важнейшее место, которое заняла живопись в театре, так как его деятельность значительно превзошла роль простого декоратора. Фактически это ему принадлежит заслуга достичь наибольшей общности разнообразных элементов спектакля… Благодаря идее тесного сотрудничества между композитором, танцором и художником Александр Бенуа пришел к созданию единства, которое, всячески выдвигая на первый план роль танцора, диктует ему, тем не менее, общий стиль и подчиняет его требованиям объединенной зрелищной пластики. В общем, можно было бы сказать, что в первые годы балетов Дягилева — эпоха огромных открытий — живопись командовала спектаклем».

Кроме «Петрушки» Бенуа участвовал (и не только как декоратор и костюмер, но часто и как либреттист) в балетных постановках «Сильфид» Ф.Шопена, «Павильона Армиды» Н.Черепнина, «Золотого петушка» Н.Римского-Корсакова, «Свадьбы Психеи и Амура» И.С.Баха—А.Онеггера, «Жизели» А.Адана, «Возлюбленной» Ф.Шуберта—Ф.Листа, «Царевны-Лебедь» Н.Римского-Корсакова, «Щелкунчика» П.Чайковского,

«Болеро» и «Вальса» М.Равеля, «Зачарованной мельницы» Ф.Шуберта, «Соловья» И.Стравинского[199], «Давида» А.Соге, «Поцелуя феи» И.Стравинского, «Лебединого озера» П.Чайковского, «Дианы Пуатье» Ж.Ибера…

Но можно ли говорить только о балетных спектаклях? Сколько оперных и драматических спектаклей оформил Бенуа? «Садко» Н.Римского-Корсакова, «Лекарь поневоле» и «Фауст» Ш.Гуно, «Пиковая дама» П.Чайковского, «Манон Леско» и «Тоска» Ж.Пуччини, «Гибель богов» Р.Вагнера, «Жонглер Парижской Богоматери» Ж.Массне[200], «Трубадур», «Фальстаф», «Риголетто» и «Травиата» Дж. Верди, «Рюи Блаз» В.Гюго, «Идиот» Ф.Достоевского (и в кинематографе — с незабываемым Жераром Филипом в роли князя Мышкина), «Свадьба Фигаро» К.Бомарше, «Мещанин во дворянстве», «Мнимый больной», «Брак поневоле» и «Смехотворные прелестницы» Ж.Б.Мольера, «Дама с камелиями» А.Дюма-сына, «Царевич Алексей» Д.Мережковского, «Пушкинский спектакль», «Грелка» А.Мельяка и Л.Галеви, «Филемон и Бавкида» Ш.Гуно, «Ноктюрн» А.Бородина—Н.Черепнина, «Обольстительница Альцинея»[201] Ж.Орика, «Амфион» Поля Валери… и другие.

И в скольких театрах: Александринский, Мариинский и Большой драматический в Петербурге; Художественный театр в Москве; Большая опера, «Шатле», Театр Сары Бернар, Театр французской комедии, Театр Елисейских Полей в Париже; театр Римской Оперы; «Ла Скала» в Милане; Театр в Монте-Карло; «Ковент-Гарден» в Лондоне… не считая театров, которые мне незнакомы, — в Австралии (Сидней), в Буэнос-Айресе и т. д…

Мне выпало на долю редкое удовольствие быть свидетелем работы Бенуа на сцене петербургского Большого драматического театра, где мне тоже пришлось работать в те годы. Большой драматический театр (бывший театр Суворина), «на репертуарное направление которого имел очень большое влияние А.А.Блок» (председатель репертуарной комиссии), представлял собой «несомненно одно из интереснейших художественных явлений Ленинграда как по наличию прекрасных артистических сил, входивших в его состав (во главе с Н.Ф.Монаховым), так и по составу его режиссуры (во главе — художник *А.Н.Бенуа*)» («Советская культура», Москва, 1924).

Это совершенно правильная справка. Вспоминая балетные спектакли дягилевской эпохи, Александр Бенуа писал: «Роль художника была велика; художники не только создавали раму, в которой появлялись Фокин, Нижинский, Павлова, Карсавина, Федорова и столько других; но нам принадлежала и основная идея спектакля. Это мы, художники (не профессионалы

театральной декорации, но подлинные живописцы), делали не только декорации, но помогали также выработке главных линий танца и всей мизансцены. Именно это неофициальное и непрофессиональное руководство придавало очень своеобразный характер нашим спектаклям и (я не думаю, что согрешу излишней претенциозностью) много содействовало их успеху».

Бенуа никогда — ни в балете, ни в опере, ни в драме — не ограничивал свою театральную деятельность исключительно декоративной частью. Его на редкость высокая культура заставляла, помимо его воли, всех его театральных сотрудников обращаться к нему за советами. Был ли то Станиславский, был ли то Стравинский или Фокин, режиссер, композитор или балетмейстер, не говоря уже о первых актерах, — все они непременно совещались с Бенуа по общим вопросам постановки, ее стиля, ее ритмов и о каждой ее подробности. Как человек искусства Бенуа был неизменно универсален.

Я помню, с каким тактом и выразительной силой Бенуа сумел воссоздать на сцене, в пьесе Мережковского «Царевич Алексей», знаменитую картину Николая Ге «Петр Первый и его сын Алексей»[202]. Это не было копией, не было подражанием: это было воплощением, приведением к жизни. Картина ожила во всем своем драматизме. Стол, покрытый тяжелой и пестрой скатертью, стулья, кресло, камин приобрели реальные объемы, комната — свою глубину. Тот же источник света. Бедный, длиннолицый царевич робкой походкой подходит к столу, кладет на него руку. Петр, сидя в кресле, полуоборачивает лицо на сына и смотрит на него исподлобья враждебно подозрительным взглядом… В этом оживлении было нечто магическое. Таким спокойным голосом, сидя в темной зале, Бенуа продолжал делать дополнительные замечания. Замечания его, однако, никогда не носили «технического», профессионального характера: техника сама как бы приходила навстречу его словам.

В том же театре, в год смерти А.А.Блока (1921), ставился «Слуга двух господ» Гольдони. Смотря на сцену во время репетиции, мне казалось, что где-то рядом со мной сидят Антонио Каналетто, Пьетро Лонги, Франческо Гварди и весело вспоминают об их времени…

Театральная деятельность Бенуа была чрезвычайно обильна. Не проходило года, чтобы он не давал в России или за границей какую-либо новую постановку, обогащавшую историю театра.

С начала Первой мировой войны и до последних лет его жизни я был в очень дружеских отношениях с Александром Николаевичем Бенуа и всегда чувствовал к нему благодарность, так как первая критическая, весьма ободряющая заметка о моей

живописи была тоже написана Бенуа, по поводу моих картин, представленных на Выставке современной русской живописи и рисунка (С.-Петербург) в 1916 году.

В моей юности я зачитывался статьями Бенуа. К сожалению, профессиональные критики (как и всякий «профессионализм» вообще) непременно суживают проблему, которой посвящены их писания. Но в статьях Бенуа — о ком и о чем бы он ни писал — всегда кроме критики были «отвлеченные рассуждения» о судьбах искусства, всегда прошлое сливалось с будущим, благодаря чему статьи не ограничивались только настоящим. Это редкое качество объяснялось тем, что Бенуа был не только критиком, но и подлинным историком искусства, напечатавшим, между прочим, «Историю живописи всех времен и народов»[203], ставшую теперь библиографической редкостью. Кроме этой книги Александром Бенуа были опубликованы следующие литературные труды:

Многочисленные статьи в журнале «Мир искусства», начиная с 1899 года.

«История русской живописи в XIX веке» (изд. «Знание», С.-Петербург, 1901).

Многочисленные статьи для издания «Художественные сокровища России» (1901–1903). А.Бенуа был основателем и директором этого издания. Статьи переводились на французский язык.

«История русской живописи» (изд. Голике и Вильборг, С.-Петербург, 1904–1905)[204].

Монументальное издание, посвященное Музею Александра Третьего, в С.-Петербурге (1905)[205].

Начиная с 1904 года — статьи: критика и художественные заметки в газетах «Слово», «Русь», в «Московском еженедельнике» и главным образом в газете «Речь».

Монография Гойи (изд. «Шиповник», СПб., 1908)[206].

Путеводитель по Эрмитажу (СПб. 1909)[207].

Монументальное издание «Царское Село» (изд. Голике и Вильборг, СПб., 1910)[208].

Критика и художественные статьи: «Художественные письма» (газета «Последние новости», Париж, 1930–1940).

«Воспоминания о балете» («Reminiscences of Ballet») (Putnam, London).

«Воспоминания», ошибочно озаглавленные издателями «Жизнь художника» (Изд. имени Чехова, Нью-Йорк, 1955)[209]. В этом издании воспоминания останавливаются на университетском периоде. Их продолжение доведено Александром Бенуа до 1910 года.

И другие…

Александр Бенуа принадлежит своей эпохе, от которой мы уже оторвались. Но в свою эпоху он был новатором, утверждавшим новые пути. Новаторы никогда не стареют. Стареют подражатели, эпигоны. Когда рядом с вещами Босха, Брейгеля или Арчимбольдо я смотрю на «сюрреализм» какого-нибудь Сальвадора Дали, он кажется мне, несмотря на его усы, каким-то обрюзгшим калекой по сравнению с этими родоначальниками сюрреализма, которые до сегодняшнего дня сохранили свою молодость и значение. Если кто-нибудь начнет сегодня писать картины, как Леонардо да Винчи, он будет смешон, что, однако, ничуть не уменьшит свежести Леонардо.

Искусство Александра Бенуа было новаторским, и потому оно тоже никогда не состарится.

На устроенной в Петербурге (Ленинград, 1964) Научно-исследовательским музеем Академии художеств СССР выставке рисунков и акварелей русских художников конца XVIII — начала XX века Александр Бенуа среди 208 участников этой выставки занимает по количеству представленных произведений второе место. На первом — Валентин Серов (27 вещей). А.Бенуа — 26, из которых — 9 версальских пейзажей, затем — Петергоф и Павловск, а также — Нормандия, Бретань, Испания, Италия, Швейцария… Третье место отведено Зинаиде Серебряковой (21), тоже давно живущей в Париже. Борис Кустодиев — 19 экспонатов; Козьма Петров-Водкин и Филипп Малявин — по 16; Мстислав Добужинский и Константин Сомов — по 15; Михаил Врубель — 14; Анна Остроумова-Лебедева и Илья Репин — по 11; Александр Яковлев — 10; Василий Шухаев, Борис Григорьев и Георгий Верейский — по 8; Николай Рерих — 7; Сергей Чехонин, Сергей Судейкин и Натан Альтман — по 6; Лев Бакст — 5; Евгений Лансере — 4… Скольжение продолжается: я, то есть — Юрий Анненков, — 3; Иван Билибин и Георгий Нарбут — по 2; Петр Кончаловский — 1; Леонид Пастернак — 1; Михаил Ларионов — 1; Владимир Лебедев — 1; Лев Бруни — 1; Мартирос Сарьян — 1; Ян Ционглинский (у которого я обучался живописи) — 1, и так далее. Наталия Гончарова, Чюрленис, Казимир Малевич, Владимир Татлин, Георгий Якулов, Давид Штеренберг и сколько других — на выставке не представлены.

Весной 1953 года в Париже Луврский музей устроил в своем помещении выставку произведений Александра Бенуа. Я пришел на вернисаж. Было много народу. Александр Николаевич, не вставая, сидел в кресле. Ему было уже восемьдесят три года. Я подошел и, пожимая руку, сказал:

— Замечательно! Сидеть в кресле на собственной выставке

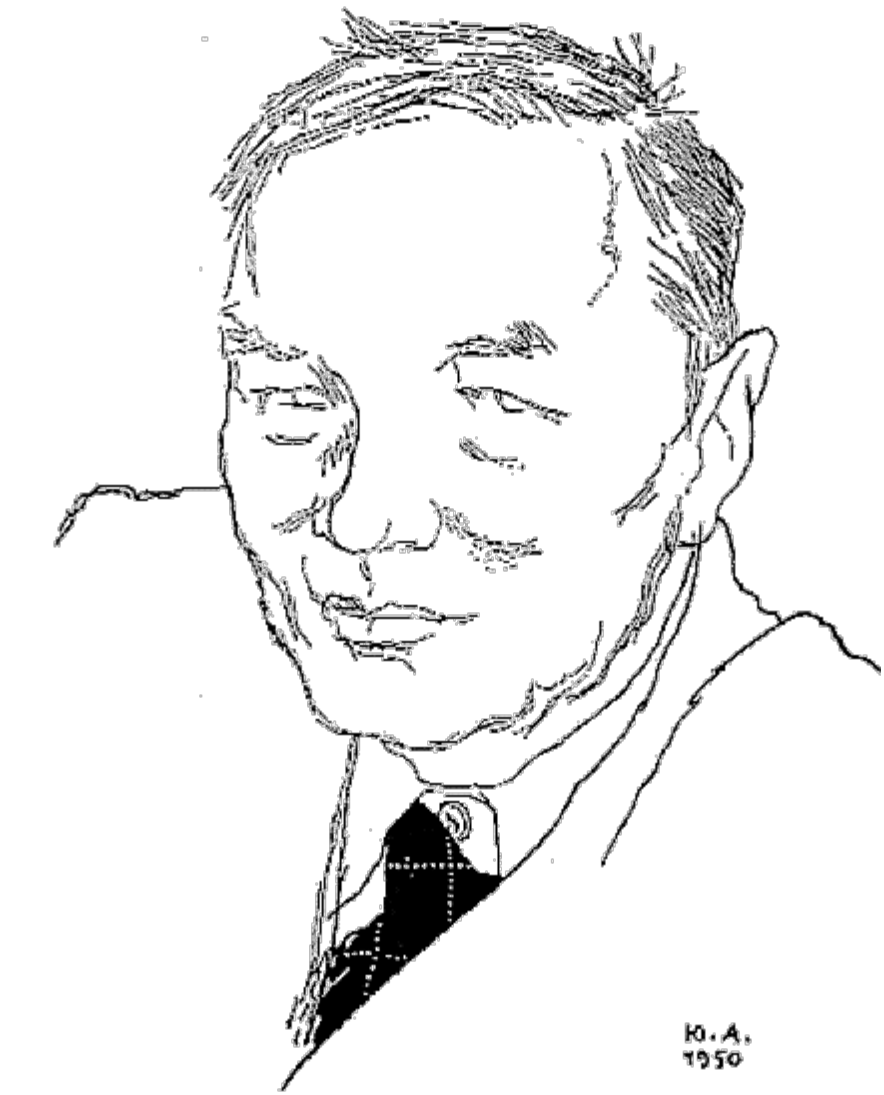
в Лувре!

Александр Николаевич, крепче сжав мою руку, еле слышно произнес, грустно улыбнувшись:

— Я предпочел бы, милый Юрий Павлович, вот так же сидеть на моей выставке в нашем петербургском Эрмитаже.

И это — несмотря на привязанность к версальским фасадам, аллеям, фонтанам.

Михаил Ларионов и Наталья Гончарова



Михаил Ларионов

Наталья Гончарова, происходившая по прямой линии от семьи Натальи Гончаровой, жены Александра Пушкина, родилась в Тульской губернии, в имении своей бабушки — Ладыжино, по соседству с толстовской Ясной Поляной. Ларионов родился в Тирасполе.

Первое совпадение: они оказались сверстниками: дата их рождения — 1881 год.

Второе совпадение: оба они в десятилетнем возрасте, в 1891 году, переселились в Москву.

Третье совпадение: оба поступили там в Школу живописи, ваяния и зодчества.

Эпилог этих совпадений: Гончарова стала женой Ларионова.

Но если Ларионов в названной школе вошел в живописный класс, Гончарова одновременно с живописью изучала также скульптуру в мастерской кн. Павла Трубецкого.

В целом развитие их искусства шло параллельными путями и — у обоих — подразделялось на три основных периода. Первый из них — с ранней юности до 1909 года — был близок к народной живописи и к лубку. Предметная, фигуративная живопись. Но вскоре они начинают свои поиски более отвлеченных форм и с каждым годом все резче отходят от реализма, особенно укрепившегося в России в эпоху «передвижничества» и лишь слегка поколебленного художниками «Мира искусства».

1909 год стал решающим в артистической биографии Ларионова и Гончаровой и в судьбах искусства вообще: оба выставили в этом году картины, положившие основание первому абстрактному течению, получившему название «лучизм» (термин Ларионова): «беспредметные» образы линейных устремлений, скрещиваний, метаний, вызывающие ощущение динамики лучей, пронзающих стихию красочных пятен, красочного хаоса.

Правда, справедливость требует отметить, что еще в 1907 году литовский живописец Чюрленис сделал уже попытку отойти от «предметности» и дать на холсте отвлеченную, абстрактную симфонию красок, линий и форм. В этом смысле Чюрленис должен считаться предвозвестником и пионером абстрактной живописи. Он умер в 1911 году. Но «лучизм» был первым твердым шагом в этом направлении и привлек к себе значительное внимание художников.

Свою первую абстрактную картину, озаглавленную «Стекло», Ларионов выставил в 1909 году, но она не продержалась на выставке более одного дня. «Лучистые» картины Ларионова и Гончаровой стали обильно появляться затем на нашумевших выставках «Свободная эстетика», «Бубновый валет» (1910) и «Ослиный хвост» (1912), основанных этими художниками.

В манифесте «лучизма», опубликованном в 1912 году, Ларионов утверждал, что теперь начинается настоящая самостоятельность живописи и ее новое зарождение на основе ее собственных законов. Нужно, чтобы живопись нашла правящий закон цвета, как музыка нашла свою самостоятельную жизнь в звуке.

Что такое абстрактное искусство?

Общепринято думать (даже в свободных странах, где политика еще не внедрилась в качестве господствующего элемента в живописное искусство), что если эстетические потребности человечества или, точнее, посетителей художественных выставок, то есть «инициативной группы» общественного мнения, остаются неудовлетворенными тем или иным художественным произведением, то человечество вправе называть авторов этих произведений плохими художниками, бездарностями. Больше того: человечество считает себя оскорбленным, называет такие произведения «издевательством над публикой» (весьма ходкое выражение) и высказывает свое негодование по адресу художника. Человечество — или, говоря скромнее, публика — приучилось предъявлять свои права на художника, который ничем ей не обязан, кроме, пожалуй, материальной выгоды от продажи своих произведений. Если, конечно, они продаются.

Такое общепринятое мнение, несомненно, является следствием затерявшегося в веках недоразумения, основанного главным образом на ряде компромиссов со стороны самого художника и укоренившегося в обывательском сознании как непреложная истина. В действительности художественное творчество по своей природе представляет собой не что иное, как один из способов самовыражения художника: это — *его язык, его речь*. Создавая художественное произведение, автор выносит наружу, материализует свою мысль, свои чувства, свое миропонимание, обогащая этим человеческую культуру. В этом, только в этом заключается социальное значение, смысл, ценность художественного труда. Когда художник показывает непривычное, новое, то его следует приветствовать за это, так как каждая новая мысль, новый образ, чего бы они ни касались, заслуживают внимания. Думать, что художник, работая, должен заботиться о совпадении своего творчества с чьими-то вкусами — совершенно ошибочно. Если бы люди говорили только то, с чем заведомо согласны их собеседники, то можно быть уверенным, что не более чем через полгода подобных идиллий человечество превратилось бы в Великого Немого, так как говорить стало бы решительно не о чем.

Тема о служении художника красоте, как всякое общее место, тоже не заслуживала бы внимания, если бы она не была темой о неисчислимом разнообразии. В мире столько же красот, сколько человеческих сознаний. *Объективной* красоты не существует. Поговорка «chaque vilain trouve sa vilaine»[210] может быть, в сущности, признана за одну из наиболее удачных формул, определяющих понятие красоты. «Служить красоте» — значит

материализовать (в красках, линиях, бронзе, звуках…) свое собственное представление о красоте, и чем индивидуальнее, чем эгоистичнее оно будет выражено, тем значительнее будет художественное произведение и его историческая ценность. «Каждая новая индивидуальность, которая выделяется своим творчеством, вызывающим удивление, своим новаторским умом, мыслями, противоречащими установившимся традициям, становится творцом или мучеником, но, счастливая или несчастная, она творит, и мир обновляется» (Элизе Реклю).

Мы знаем «Распятие» Джотто, знаем «Распятие» Грюневальда, «Распятие» Николая Ге… Между ними нет ничего общего, кроме отправной точки, то есть сюжетного стержня. Они пробуждают в зрителе самые разнородные чувства, но мы помним их, они врезались в нашу память, стали нашим богатством независимо от того, признаем ли мы их «красоту» или считаем их за уродство, согласны мы с ними или нет. Каждый из нас видел множество других «Распятий», написанных в угоду воображаемому *типовому* представлению публики о воплощении этой темы и потому похожих одно на другое. Ни одно из них не сохранилось в нашей памяти. Все безличное, особенно в искусстве, обречено на забвение.

Второе недоразумение крылось в общепринятом мнении, будто художественное произведение (живопись, скульптура) должно отражать видимый мир, воспроизводить существующие в реальном мире формы, факты, события. Именно это недоразумение лежит в основе того отпора, который встретили на своем пути импрессионизм, экспрессионизм, кубизм, футуризм и, наконец, так называемое абстрактное искусство.

Советские вожди и за ними вся «советская общественность», художественные идеологи и критики утверждают, что отвлеченное, абстрактное искусство недоступно, непонятно и чуждо широкому зрителю и что на этом основании оно должно быть выброшено в сорный ящик, как никому не нужная, разлагающая «упадочная выдумка», плод буржуазно-капиталистического строя. Но ведь высшая математика и химические формулы еще менее доступны большинству человечества; однако это еще не значит, что высшая математика и химия — никому не нужные науки.

Как это ни парадоксально, но именно абстрактное искусство ближе всего широким народным массам и вышло из них. Достаточно взглянуть на беспредметные рисунки — квадратики, кружочки, полоски, завитки, пятна, украшающие материю крестьянских юбок, кофт, платков, рубах, достаточно всмотреться в геометрическую резьбу и раскраску наличников и карнизов

крестьянских изб, посуды, домашней утвари, предметов культа, — чтобы осознать и почувствовать, что это все является прототипом того, что сегодня называется абстрактным искусством. Именно это искусство получило всеобщее признание и самое широкое распространение в народных массах — от беспредметной татуировки чернокожих и краснокожих до украшения эскимосских юрт. Именно это искусство оказалось значительно более доступным пониманию и эстетическим запросам неискушенного зрителя, чем произведения даже таких реалистов, как, например, Менцель или наш Репин. Произведениями Леонардо да Винчи, Микеланджело, Боттичелли и прочих великих мастеров реалистического искусства всех времен значительно меньше интересовались широкие народные массы, и эти произведения остались в истории достоянием интеллектуальных слоев, привилегированных социальных классов, меценатов и музеев, в то время как беспредметное народное искусство, несправедливо прозванное «прикладным» и «декоративным», живет по сей день в сознании и в быту широких масс. Если бы это было не так, то почему бы тогда на деревенских юбках, рубахах, платках, на избяных карнизах не появились портреты Хрущева, Ленина на броневике, колхозные или заводские сцены — вместо квадратиков, точек, зигзагов, кружочков и иных красочных и графических беспредметных выдумок? И с другой стороны, если беспредметные выдумки считаются понятными, не требующими объяснений и вполне приемлемыми на юбках, рубахах или галстуках, то почему же те же графические и красочные композиции становятся вдруг непонятными, требующими объяснений или просто недоступными, если их вставляют в раму и вешают на стену? На юбке — понятно, а на стене (за исключением обоев) — нет! Почему бы тогда не сказать, например, что человек, сидящий на стуле — понятен, а прислонившийся к стене — становится недопустимой абстракцией? Малообъяснимая путаница понятий.

Первым увлечением Ларионова и Гончаровой, как я уже говорил, был лубок, *простонародное* декоративное искусство, и именно его примитивные формы и образы привели этих художников к абстракции. Эволюция вполне естественная, логичная, лишенная какого бы то ни было снобизма.

Имена Ларионова и Гончаровой остаются хронологически на первых местах в этой революции художественной культуры. О Наталье Гончаровой еще в 1913 году Сергей Дягилев рассказывал французскому писателю и биографу деятелей искусства Мишелю Жорж-Мишелю: «Наиболее замечательным авангардным художником (в России) является женщина: ее имя —

Наталья Гончарова. В последнее время она выставила семьсот своих холстов, представляющих лучи, и несколько панно, каждое — по сорок квадратных метров. Располагая только маленьким ателье, она пишет эти панно отдельными небольшими кусками, которые соединяет в одно целое только в выставочных залах».

Если в 1943 году В.Кандинский писал, что «первый порыв эпохи, в которой мы живем, проявился в импрессионизме и особенно в творчестве Сезанна», то эта фраза прозвучала уже анахронизмом и была, по существу, неправильной. Импрессионизм (со включением в него Вюйяра и Боннара), Сезанн и Ван Гог были заключительной фазой прошлой эры, эры иллюстративного искусства. Новая эра автономного, независимого искусства заявила о себе в конце первого десятилетия нашего века: это было похоже на ряд почти одновременно вспыхнувших пожаров. Одним из русских — и самых первых (после попыток Чюрлениса) — пожаров был «лучизм» Ларионова и его жены Гончаровой.

Через три года после зарождения «лучизма» пришел к абстракции Василий Кандинский и вслед за ним швейцарец Ганс Арп, голландец Пит Мондриан, французы Роберт Делоне и Огюст Эрбен, русские Казимир Малевич и Владимир Татлин и множество других художников во всех частях света. В искусстве произошел решительный раскол: искусство фигуративное и искусство абстрактное; причем с годами новая форма стала занимать все более господствующее положение в глазах ценителей искусства, а также его историков, теоретиков и музейных деятелей.

В 1914 году, переехав в Париж, Ларионов совместно с Гончаровой показали свои произведения в передовой галерее Поля Гийома. В предисловии к каталогу поэт Аполлинер говорил, что «рафинированное искусство лучизма является наиболее свободным и наиболее новым выражением современной русской художественной культуры». Этот период является самым значительным в художественной карьере Ларионова и Гончаровой. Несколько лет спустя они возвратились снова к фигуративности, продолжая, впрочем, время от времени свои экскурсии в беспредметность. Идя в первых двух периодах своего творчества параллельными (как я уже говорил) путями, Ларионов и Гончарова в третьем периоде несколько разошлись: Ларионов часто возвращался к примитивной наивности лубка, тогда как в искусстве Гончаровой отразилось влияние кубизма.

Наиболее патетический, экспериментальный период искусства Ларионова (лучизм), отнюдь не утративший своего исторического значения и художественной ценности, имел почти

эпизодический характер. Если, однако, вне затронутых выше проблем, но попросту, по-интимному подойти к произведениям Ларионова, особенно к его позднейшим вещам, то неожиданное качество откроется зрителю: музыкальность ларионовского мастерства, достигшего с годами большой и очень индивидуальной ясности. Отстояв на передовых позициях правоту и жизненность беспредметного искусства и вернувшись в изобразительную живопись, Ларионов как бы решил договорить то, что прошлое, прерванное натиском новых сил, не успело сказать: post scriptum к законченному письму. Но изобразительная живопись Ларионова стала уже неосязаемой, бесплотной. Вещи в его натюрмортах — не более чем отказ от их вещественности; его обнаженные женщины — только рудимент человеческих форм, только предисловие к ним; его девушки в саду — лишь намеки на девушек в призраках сада; случайные совпадения мазков похожи на платья каких-то вчера или третьего дня припомнившихся и снова забытых лет, и краски монохромны и бесцветны, как сон. Предметность этих холстов и акварелей Ларионова — еще беспредметней, чем абстрактный лучизм; они похожи скорее на звук, на прозрачное эхо, чем на живопись. Здесь начинается иррациональное или, вернее, нечто такое, что мы еще не научились определять точными словами. Очевидно лишь одно: задержавшись перед картиной Ларионова, зритель превращается в слушателя. Трудно сказать, произошло ли это оттого, что, работая долгие годы в балете, Ларионов пропитался музыкальной стихией; но как бы то ни было, весь поздний Ларионов — в этой тайне.

Творческая энергия Ларионова и Гончаровой не позволила им, однако, остаться исключительно в пределах станковой живописи, и вскоре начинается их увлечение искусством театральной декорации, преимущественно для балетных постановок. Уже в 1914 году, сразу же после их переезда в Париж, Гончарова по предложению С.Дягилева создала декорации и костюмы для балета «Золотой петушок», поставленного Михаилом Фокиным на музыку Н.Римского-Корсакова.

Об этой постановке М.Фокин писал в своих воспоминаниях (перевожу с английского):

«Я не забуду ту ясность, с которой Гончарова беседовала о каждой подробности задуманной постановки; помню, как она была спокойно внимательна, искренна и сосредоточенна в течение всего нашего разговора. Вначале ее картины меня смущали. Я *не верил* в них… Я даже начал сомневаться в судьбе, которая ожидала „Золотого петушка“. Но постепенно во мне пробуждался вкус к живописи этой хрупкой и нервной женщины.

Спустя некоторое время я почувствовал, что ее творчество содержит в себе нечто весьма серьезное и высококачественное. Затем я стал ценить ее большой вкус к красочности и интересоваться ее необычным подходом к пейзажу. К концу вечера я окончательно убедился, что Гончарова создаст нечто неожиданное, очаровательно колоритное, чрезвычайно правдивое и в то же время фантастическое… Гончарова не только показала замечательные декорации и костюмы, но, сверх того, она проявила редкую трудолюбивость и преданность искусству, работая над „Золотым петушком“».

Успех Гончаровой, сумевшей слить тончайшую красочную изысканность с наивностью русского лубка, был огромный, обеспечивший художнице бесконечную вереницу новых театральных заказов.

Годом позже (1915) началась также театральная деятельность Ларионова, исполнившего, тоже в антрепризе Дягилева, декорации и костюмы к балету «Ночное солнце» (музыка Н.Римского-Корсакова, хореография Леонида Мясина). Для балетных постановок Мясина (и каждый раз у Дягилева) Ларионов сделал еще декорации и костюмы для следующих спектаклей: «Кикимора» (музыка А.Лядова, 1916), «Русские сказки» (муз. А.Лядова, 1917), «Баба-яга» (муз. А.Лядова, 1917)…

В те же годы Гончарова успела сделать декорации и костюмы для балетов: «Литургия» (муз. И.Стравинского, хор. Л.Мясина, 1915), «Садко» (муз. Н.Римского-Корсакова, хор. Адольфа Больма, 1916), «Испанская рапсодия» (муз. Мориса Равеля, 1916).

Затем (совпадения продолжаются) оба возобновляют эту работу в 1921 году. Ларионов: «Шут»[211] (муз. С.Прокофьева, хор. Т.Славинского, антр. Дягилева), «Лисица» (муз. И.Стравинского, хор. Брониславы Нижинской, антр. Дягилева), где Ларионов сделал только декорации, тогда как костюмы исполнила Гончарова; «Карагез» (муз. М.Михайловича, хор. А.Больма, антр. «Объединения искусств», 1924).

«На Борисфене»[212] (муз. С.Прокофьева, хор. Сергея Лифаря, театр парижской Большой оперы, 1932), где костюмы снова были сделаны Гончаровой. «Порт Саид» (муз. К.Константинова, хор. Льва Войцеховского, антр. Русского балета В. де-Базиля) и др….

Н.Гончарова: балеты «Игрушки»[213] (муз. Н.Римского-Корсакова, хор. М.Фокина, 1921), «Свадебка» (муз. И.Стравинского, хор. Б.Нижинской, 1923), несколько костюмов к «Свадьбе Авроры» (муз. П.Чайковского, хор. Б.Нижинской, декорации Л.Бакста и часть костюмов Л.Бакста и А.Бенуа, 1923), «Жар-птица» (муз. И.Стравинского, хор. М.Фокина, 1926), «Болеро» (муз. М.Равеля, хор. Б.Нижинской, 1930), «Царь Салтан»

(муз. Н.Римского-Корсакова, хор. Б.Нижинской, 1932), «La Vie Parisienne» (муз. Жака Оффенбаха, хор. Георгия Баланчина, 1933), «Mephisto Valse» (муз. Франца Листа, хор. М.Фокина, 1935), «Богатыри» (муз. А.Бородина, хор. Л.Мясина, 1938), «Золушка» (муз. Камиля Эрланже, хор. М.Фокина, 1938), «Второй Бородин» (муз. Александра Бородина, хор. Л.Мясина, 1939), «Сорочинская ярмарка» (муз. Модеста Мусоргского, хор. Ельцова, 1940), «Бриллиантовое сердце» (муз. Жана Гюбо, на основе текста Оскара Уайльда, хор. Давида Лишина, 1949)…

В 1934 году Гончарова исполнила декорации и костюмы также для оперного спектакля «Кащей Бессмертный» Н.Римского-Корсакова и в 1943 году — макеты декораций и эскизы костюмов для оперы грузинского композитора Ираклия Джаботари «Гюльнара». По соображениям материального характера спектакль этот остался неосуществленным.

Последней театральной работой Гончаровой был фестиваль, организованный импресарио Евгением Грюнбергом в оперном театре Монте-Карло в 1957 году и посвященный пятнадцатилетию со дня смерти (1942) М.Фокина. Его сын, Виталий Фокин, возобновил хореографию своего отца к балетам «Сильфиды» (муз. Шопена), «Эрос» (муз. П.Чайковского), «Арлекин» (муз. Людвига Бетховена), «Игрушки» (муз. Н.Римского-Корсакова) и «Исламей» (муз. М.Балакирева). Все декорации и костюмы для этого спектакля были выполнены по эскизам Гончаровой и, как всегда, под ее непосредственным наблюдением.

«Вне чрезмерного эксцентризма и вне всяких уступок снобизму Гончарова является одним из лучших художников современного театра», — писал Раймон Конья, весьма известный французский историк искусства нашего времени, и в частности искусства театральной декорации.

Несмотря, однако, на почти непрерывную театральную работу, Ларионов и Гончарова не покинули станковую живопись, и их картины часто можно было видеть в художественных салонах и на их индивидуальных выставках, иногда носивших ретроспективный характер.

Произведения этих художников ценятся очень высоко и представлены в целом ряде музеев Европы и Америки, а также во многих частных собраниях. И само собой разумеется, во всех странах нет сейчас ни одной книги о современном искусстве, и в особенности о балете, в которой не говорилось бы о Ларионове и о Гончаровой.

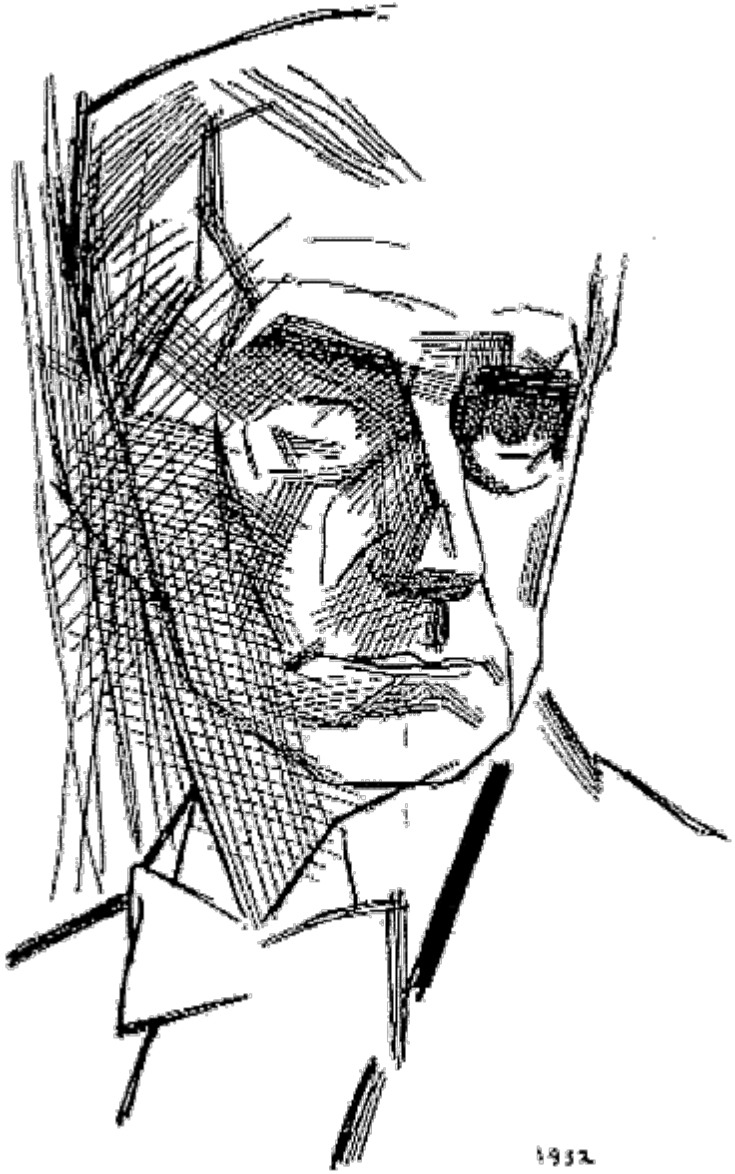
В театральной области (балет) Ларионов никогда не останавливался на декорациях и костюмах. Он неизменно влиял на развитие либретто и на хореографическую композицию, как

это делал и А.Бенуа. В постановке «Шута» Ларионов выступил даже в качестве хореографа — рядом с Т.Славинским. В этом смысле роль Ларионова в развитии современного балета была чрезвычайно существенна. История и здесь поставила Ларионова в первые ряды новаторов.

Я был в очень дружеских отношениях с Ларионовым и Гончаровой (Натальей Сергеевной), которая даже в сорокалетнем возрасте оставалась еще молодой и очень стройной красавицей. Она отличалась большим умом и высокой культурой и была очаровательным товарищем. С Ларионовым я, конечно, был на «ты». Они жили в Париже на улице Жака Калло, замечательного французского художника первой половины XVII века, тоже посвятившего огромное количество своих рисунков театру — итальянской commedia dell'arte. В их квартире всегда царил неисправимый, но весьма поэтический беспорядок: на стенах, на полу, на диванах — холсты, акварели, рисунки, набитые рисунками папки, книги и журналы, иногда — чрезвычайно редкие, столетние и очень ценные. Передвигаться в комнатах было трудно, стулья и столы тоже были загружены всевозможной документацией, касающейся вопросов искусства, и снова — рисунки, акварели, гуаши… Но во всем этом царила атмосфера радушия, каждый листок бумаги, газетная вырезка или книжная обложка привлекали к себе внимание. Этот своеобразный «intêrieur» запечатлелся в памяти всех, посещавших его, и должен был бы остаться неприкосновенным памятником.

Ларионов («Ларионыч», Миша) был верным и благожелательным другом. Высокий, с несколько мужиковатой внешностью (даже — в смокинге), всегда полный бушующих идей, он был неутомимый собеседник, философ с оттенком хитрости в полузакрытых глазах, лишенных какой бы то ни было злобности или недружелюбия. Несмотря на пятидесятилетнюю ежедневную практику, французский язык часто наталкивал Ларионова на препятствия. Тем не менее, он без затруднений передавал свои самые сложные и тонкие мысли неожиданными неологизмами, очень образными и выразительными, которые французским академикам было бы полезно внести в академический словарь.

Теперь несколько слов о наших творческих встречах.



Морис Равель

Однажды по счастливой для меня случайности театральное творчество Гончаровой встретилось на сцене с моим. Это произошло весной 1932 года в парижском национальном Театре комической оперы. Русская балетная компания Брониславы Нижинской давала тогда на этой сцене три постановки, вошедшие впоследствии в классику современного балета и цитирующиеся во всех историях и энциклопедиях этого искусства: «Лани» на музыку Франсиса Пуленка, в декорациях и костюмах Мари

Лорансен; «Болеро» на музыку Мориса Равеля, в декорациях и костюмах Гончаровой, а также «Вариации» на музыку Бетховена и «Ревнивые комедианты» на музыку Александра Скарлатти и Альфреда Казелла (обе постановки — в моих декорациях и костюмах). В день первого представления (10 июня), когда на сцене, уже наполненной танцорами, я беседовал с Гончаровой и Нижинской, нарядно одетой в испанское платье со многими фиолетовыми оборками, — из-за кулис подошел к нам в безупречном фраке (рабочий костюм дирижера оркестра) Морис Равель: он должен был дирижировать «Болеро».

Знаменитый композитор был очень маленького роста, но, конечно, не карлик, а как бы свеженаписанная элегантнейшая миниатюра, весьма молодо выглядевший, несмотря на седину волос и на то, что лицо с меланхолической улыбкой казалось усталым. Нижинская представила нас друг другу.

— Очень рад, — произнес Равель, пожимая мою руку.

— В особенности — я, — было моим ответом.

Эти слова остались единственными, которыми мы обменялись, и позже я ни разу не встречался с Равелем.

В тот вечер, когда Равель стоял уже за дирижерским пюпитром с палочкой в руке, я, укрывшись за кулисами, попытался, насколько это было возможным, сделать с него портретный набросок на обратной стороне одного из моих эскизов, оказавшегося у меня в руке. Весьма сдержанный в своих движениях, Равель выглядел у пюпитра значительно более высоким, чем в действительности.

Сергей Лифарь

Справа от кулисы черного бархата мне был виден оркестр с Морисом Равелем и дальше, за ним — черная глубина зрительного зала. Слева, под красноватым освещением, развивался балет, пылали декорации и костюмы Гончаровой. Не опуская карандаша, я смотрел и на балет, и в оркестр.

— Это трудно, — прошептал мне молодой закулисный пожарный, стоявший за мной и внимательно следивший за движениями карандаша.

— Очень трудно, — подтвердил я, не вполне уверенный, впрочем, к чему относилось замечание молодого пожарного: к уменью рисовать, к искусству дирижера или к эволюциям танцоров…

Позже, в 1937 году, после смерти Равеля, отыскав в моих папках сделанный пять лет назад набросок, я перерисовал тушью уже потускневшие карандашные линии и таким образом укрепил его. Теперь мой портрет Равеля находится в Америке, в коллекции композитора Дмитрия Темкина…

Слушая теперь Равеля (все равно — «Вальс» или «Дафниса и Хлою», «Фонтан» или «Болеро»), я непременно вспоминаю описанный вечер, Наталью Гончарову, Брониславу Нижинскую и композитора за дирижерским пюпитром. «Вальс» Равеля почему-то всегда вызывает во мне ностальгию «Грустного вальса» Яна Сибелиуса…

Классическая *русская* музыка обогатилась благодаря Равелю замечательным произведением: оркестровкой «Картинок с выставки» Модеста Мусоргского…

Неожиданное происшествие обрушилось однажды на мою долгую дружбу с Ларионовым. Это произошло таким образом: замечательная балетная постановщица и балерина Бронислава Нижинская обратилась ко мне с предложением сделать декорации и костюмы для весьма отважной балетной интерпретации трагедии «Гамлет» на музыку Листа. Я согласился с большой радостью. Балет был длинным, восемь перемен декораций, многочисленные персонажи. Роль Гамлета взяла на себя сама Нижинская, и этот Гамлет «на пальцах» оказался весьма патетическим. Декорации были исполнены по моим эскизам и, конечно, при моем участии юным Николаем Бенуа (сыном Александра Бенуа), назначенным вскоре директором декоративной части Миланского театра «Ла Скала», управляемого в те годы русским режиссером А.Саниным. Теперь Николай Бенуа избран «почетным гражданином» города Милана.

Балет Нижинской был впервые представлен 22 июня 1934 года на огромной сцене парижского театра «Шатле». Каждая перемена (или превращение) декораций вызывала горячие аплодисменты. Я был глубоко тронут… Говоря о «Гамлете» в своем томе «Современный балет» (изд. Плон, Париж, 1950), Пьер Мишо писал, что «впечатление, получаемое от декоративных элементов, доминировало в спектакле… Очень любопытные и смелые декорации, отмеченные высокой интеллектуальностью, свойственной концепциям Анненкова и разделяемые госпожой Нижинской, завоевали внимание публики более, чем музыка и хореография. Оставив живописные и пластические элементы, эти

декорации были почти исключительно световые. Они состояли из нескольких больших тюлевых занавесей, падавших с колосников на разных расстояниях от авансцены. Лаконичные линии схематизировали дерево, силуэт каменной башни, кладбищенские кресты, кустарники, упрощенные декоративные намеки, возникающие или исчезающие в световой игре рампы или прожекторов. Реальные персонажи появлялись и играли на просцениуме или, отходя за тюлевые занавесы, превращались в зависимости от глубины сцены в призраков, прежде чем окончательно раствориться в густом тумане».

На следующий день после первого представления «Гамлета» в театре «Шатле» я прочел в газете «Комедия» неожиданное для меня письмо, подписанное Михаилом Ларионовым и сильно меня взволновавшее.

«Господин директор, — писал мой друг, обращаясь к директору театра, — я прочел с живым интересом в „Комедии“ от 19 июня статью, из которой к удивлению узнал, что завтра, в пятницу 22 июня, состоится сенсационная премьера балета „Гамлет“ по бессмертному произведению Шекспира, с музыкой Листа…

Я позволю себе, однако, сказать в газете „Комедия“, которая всегда защищала справедливость, что идея создания балета на тему „Гамлета“, может быть, не зародилась полностью в творческом воображении госпожи Нижинской.

В действительности я имею все основания сомневаться в этом, и вот почему.

Вскоре после смерти Дягилева, чьим сотрудником я был на протяжении долгих лет, я предложил Мейерхольду, во время его гастролей в театре „Монпарнас“, хореографическую трагедию на сюжет „Гамлета“, пользуясь музыкальными темами Палестрины, И.С.Баха, с колокольным звоном в конце…

Я видел в роли Гамлета Сергея Лифаря, которого, кажется, заинтересовал этот проект.

Позже, в августе 1933 года, я вновь вернулся к хореографической обработке „Гамлета“. Я говорил об этом с господином и госпожой Сахаровыми[214], которые, несомненно, помнят об этом.

Опять же в ту же пору я беседовал о моем проекте с одним из Ваших сотрудников господином М.Потшером. Мы даже работали совместно, в очень дружеской атмосфере, над текстом либретто.

В декабре 1933 года, встретив в Театре Елисейских Полей госпожу Нижинскую, я поставил ее в известность о моих работах, предложив ей осуществить этот балет, балет, над которым я так долго трудился.

Г-жа Нижинская объявила мне, что это ее очень интересует.

Весной этого года г-жа Нижинская, вернувшись из Монте-Карло, пригласила меня к себе. Мы обсуждали *наш* проект в присутствии г-жи Гончаровой.

Г-жа Нижинская спросила меня, можно ли использовать другие музыкальные темы, а не те, которые я предложил.

Это показалось мне невозможным, темы Баха и Палестрины, выбранные мною, были единственными, могущими совпасть с моим проектом. Это заставило меня спросить у г-жи Нижинской: какую музыку видите Вы? Ответа не последовало.

Я объяснил тогда, что для осуществления моего проекта необходима сцена, специальным образом переделанная. Я добавил, что если мне гарантируют подобную сцену, то реализация этого спектакля станет возможной.

Если — нет, то бесполезно начинать.

Чтобы сделать вопрос более ясным, я тут же набросал эскиз необходимой конструкции.

Г-жа Нижинская взяла мой эскиз и попросила меня не посвящать более никого в мой проект. Затем г-жа Нижинская спросила меня в присутствии г-жи Гончаровой, сможет ли г-жа Гончарова исполнить макеты *костюмов* для актеров.

Я ответил: да, и г-жа Гончарова прибавила: *я буду работать согласно указаниям Ларионова.*

После этой встречи — никаких последствий.

И я узнал через „Комедию“, что г-жа Нижинская даст сенсационную постановку „Гамлета“ по бессмертному произведению Шекспира».

Прочитав это письмо, я в тот же день прибежал к Ларионову. Мы поцеловались по привычке.

— Но о чем же ты болтаешь, — засмеялся Ларионов, выслушав меня, — ты же видел, что твое имя даже не упомянуто в моем письме? Я прекрасно знаю, что ты совершенно не был в курсе всей этой эпопеи и что Нижинская никогда не показывала тебе моего наброска! Я опубликовал мое письмо исключительно для обогащения хроники происшествий в Истории балета.

Наталья Сергеевна Гончарова тем временем приготовила чай в их маленькой кухонке, и инцидент оказался исчерпанным. Началось обычное балагурство Ларионова, мечтательные замечания Гончаровой — о том, о сем, совсем о другом. Я вернулся домой с очищенной совестью, и моя дружба с Ларионовым осталась незапятнанной.

У меня хранятся несколько рисунков и акварелей Ларионова, и среди них — портретный набросок С.Дягилева.

Сергей Маковский

Сергей Константинович Маковский — поэт, художественный критик, теоретик искусства, мемуарист — был сыном знаменитого живописца Константина Маковского и племянником не менее знаменитого художника Владимира Маковского.

Во время одной из наших дружеских бесед я как-то спросил Сергея Константиновича, почему он тоже не сделался живописцем. Отличавшийся весьма тонким остроумием, Маковский тотчас же ответил мне с иронической улыбкой, что когда три художника носят одну и ту же фамилию, то никто, кроме специалистов, не может разобрать — или запомнить, — кем именно из них написана та или иная картина. И Сергей Константинович сразу же привел несколько очень показательных примеров. Венецианцы Беллини — кто сможет отличить произведения Якопо от произведений Джентиле или Джованни? Французы Le Nain: Антуан, Луи и Матье. Кто, кроме художников и искусствоведов, сумеет определить индивидуальные признаки их творчества? Фламандцы Брейгель: Питер Старший, Питер Младший и Ян Бархатный — та же драма.

Сергей Константинович был прав. Подобная путаница преследует не только художников, но в той же степени и писателей. Вспомним хотя бы случай, о котором я говорил в главе, посвященной Алексею Толстому.

Не став художником, поэт Маковский, тем не менее, посвятил большую часть своей жизни расцвету русской художественной культуры, расцвету русской живописи и графики. Достаточно вспомнить лишь некоторые из его заслуг в этой области, чтобы ощутить всю глубину понесенной утраты. Статьи Маковского по вопросам искусства появились уже в конце девяностых годов прошлого столетия. Но самой значительной датой в его биографии стал 1909 год, год основания Маковским художественно-литературного ежемесячника «Аполлон» и открытия Салона живописи, рисунка, скульптуры и архитектуры, где было представлено свыше шестисот произведений мастеров русского искусства, порвавшего с академизмом и натурализмом второй половины XIX века и стремившегося к новым формам художественного выражения. Салона, на котором рядом с Рерихом, Бакстом, Врубелем были впервые показаны картины Петрова-Водкина, Чюрлениса, Кандинского и других русских живописцев-новаторов.

В журнале «Аполлон», вышедшем впервые в обложке Льва Бакста и в последующие годы в обложке Мстислава

Добужинского, Маковский непрерывно печатал свои статьи по вопросам искусства, и преимущественно — молодого русского искусства, о проблемах его развития и о его отдельных мастерах, тогда еще только входивших в силу.

На те же темы Маковским были выпущены книги и в других изданиях: два первых тома «Страниц художественной критики» (1906 и 1908); третий том этих «Страниц» вышел уже в издательстве «Аполлон» в 1913 году. «Русская графика» (1916). Затем — «Силуэты русских художников» (1921), написанные уже в зарубежье, как и все последующие книги Маковского: «Последние итоги живописи» (1922) и в том же году «Графика М.В.Добужинского»[215], снова появившаяся, с некоторыми дополнениями, в сборнике статей «На Парнасе Серебряного века» в 1962 году…

Наиболее характерной и ценной чертой Маковского-искусствоведа было постоянное стремление открывать молодые таланты и давать им возможность проявить себя. Альтруизм Маковского был нескрываем. И это касалось не только изобразительного искусства, но в равной мере и художественной литературы, в особенности поэзии. Я не могу не привести несколько слов Маковского, напечатанных в 1962 году и посвященных Анне Ахматовой: «Как-то Гумилев[216] был в отъезде, зашла она к моей жене, читала стихи. Она еще не печаталась в журналах, Гумилев *не позволял*. Прослушав некоторые из ее стихотворений, я тотчас предложил поместить их в „Аполлоне“. Она колебалась: что скажет Николай Степанович, когда вернется? Он был решительно против ее писательства. Но я настаивал: „Хорошо, беру на себя всю ответственность. Разрешаю вам говорить, что эти строфы я попросту выкрал из вашего альбома и напечатал самовластно“. Так и условились… Стихи Ахматовой, как появились в „Аполлоне“, вызвали столько похвал, что Гумилеву, вернувшемуся из *дальних странствий*, оставалось только примириться с fait accompli[217]. Позже он первый восхищался талантом жены и, хотя всегда относился ревниво к ее успеху, считал ее лучшей своей ученицей-акмеисткой».

Описанное Маковским событие произошло в 1911 году.

В 1910 году Александр Блок опубликовал в «Аполлоне» статью «О современном состоянии русского символизма». В ранних номерах «Аполлона» печатались также и юношеские стихотворения Георгия Иванова[218].

Вспоминаю одно, уже далекое событие, обогатившее щедрую биографию Маковского: все в том же помещении Маковским было организовано первое публичное выступление юноши в гимназической куртке с черным ремнем и пряжкой, исполнявшего

на рояле свои произведения. Имя гимназиста — Сергей Прокофьев.

В 1911 году в том же здании «Аполлона» Маковским и Корнфельдом была устроена выставка «Сатирикона»[219], где приняли участие художники Ре-Ми (Николай Ремизов), Александр Яковлев, Алексей Радаков, Александр Юнгер и другие сатириконцы.

Не следует также забывать, что уже в первом номере «Аполлона» появилась статья самого блестящего реформатора современного театра Вс. Э.Мейерхольда…

Короче говоря, в очень быстрый срок все авангардное русское искусство тех лет объединилось вокруг «Аполлона», ставшего подлинным центром русской художественной жизни, художественной мысли. В помещении редакции «Аполлона» на Мойке постоянно происходили встречи, собрания, споры, чтение стихов, беседы о новом театре, музыкальные вечера… Александр Бенуа, Андрей Белый, Валерий Брюсов, Лев Бакст, Александр Блок, Михаил Кузмин, Алексей Толстой, Вячеслав Иванов, Георгий Иванов, Федор Сологуб, Владимир Пяст, Сергей Городецкий, Мстислав Добужинский, Димитрий Стеллецкий, Иннокентий Анненский (скончавшийся в 1909 году, почти сразу же после основания «Аполлона»), Николай Гумилев, Анна Ахматова, Осип Мандельштам, Сергей Судейкин, Александр Головин, Всеволод Мейерхольд, Николай Евреинов, Федор Комиссаржевский, Сергей Волконский…

Поиски молодых или еще никому не известных талантов продолжались у Маковского и в зарубежье, где в течение многих лет он руководил издательством «Рифма»[220], в котором вышли сборники стихов Вадима Андреева, Веры Булич (я называю имена в алфавитном порядке), Анатолия Величковского, Тамары Величковской, Александра Гингера, Владимира Злобина, Георгия Иванова, Юрия Иваска, Владимира Корвин-Пиотровского, Антонина Ладинского, Виктора Мамченко, Юрия Мандельштама, Владимира Набокова, Ирины Одоевцевой, Георгия Раевского, Юрия Терапиано, Юрия Трубецкого, Лидии Червинской, Игоря Чиннова, Аглаиды Шиманской, Анатолия Штейгера, Евгения Щербакова, Ирины Яссен, кажется, еще кого-то и, конечно, самого Маковского. В этом направлении Маковский трудился до последних лет своей жизни, доказательством чего служит выпущенная им в 1960 году книга стихов Михаила Адольфовича Форштетера, русского эмигранта, умершего в Люксембурге в 1959 году и никогда (или *почти* никогда) не печатавшего своих стихов при жизни. Стихи Форштетера, переданные Маковскому сестрой покойного, явились для Сергея Константиновича, как он писал,

«открытием», которое «без преувеличения можно назвать литературной находкой». Сгруппировав около пятидесяти стихотворений Форштетера, уже восьмидесятитрехлетний Маковский с неугасимой энергией и радостью открытия написал к ним очень серьезное биографическое и литературное предисловие и издал этот сборник «избранных стихов» неизвестного поэта. Для меня же эта книга явилась как бы книгой моих личных воспоминаний, так как в течение нескольких лет Форштетер и я жили в Париже в одном и том же отеле, где мы постоянно встречались и где поздними вечерами Форштетер часто читал мне свою поэзию. У меня сохраняются также до сих пор его романтический сценарий, героем которого является знаменитый французский скульптор Жан-Батист Карпо в период создания скульптурного оформления фасада парижской Большой Оперы, а также коротенькая новелла «Le Divertissement Nocturne», написанная на французском языке.

Несмотря, однако, на столь интенсивную стимулирующую деятельность Маковского во всех областях русского искусства, первенствующее место в его творчестве занимала всегда его собственная поэзия, к которой он относился с чрезвычайной строгостью. Если первое «Собрание стихов» Сергея Константиновича вышло в Санкт-Петербурге в 1905 году, то второй сборник, «Вечер», появился лишь через тридцать пять лет, в Париже, в 1940 году.

Я — не литературный критик и вообще не литературовед, и поэтому не берусь заниматься разбором поэзии Маковского, поэзии чрезвычайно высокого качества. Но я считаю нужным отметить, что именно в этом сборнике напечатано стихотворение, в котором, как мне кажется, с предельной ясностью выражены назначение и смысл поэзии:

ARS POETICA

памяти Иннокентия Анненского

Когда в тебя толпой ворвутся
Слова, которых ты не звал,
И звуки дрёмные проснутся,
Которых ты не пробуждал;
Когда на землю с безучастьем
Вдруг взглянешь и во тьме души
Повеет холодом и счастьем
И вечностью, — тогда спеши,
Спеши облечь мгновенный трепет
В пылающие ризы слов,
Души внимай волшебный лепет,

Журчанье тайных родников,
И пусть на звон творящей муки
Ответит лирная строфа,
Словами вызывая звуки,
Невоплотимые в слова.

Сборник «Вечер» представляет для меня особую ценность, так как он вышел с моей обложкой и таким образом связал меня с именем Сергея Константиновича.

Маковским было выпущено девять книг его стихов. После двух упомянутых выше сборников появились: «Somnium Breve» (Париж, 1948), «Год в усадьбе» (Париж, 1949), «Круг и тень» (Париж, 1951), «На пути земном» (Париж, 1953), «В лесу» (Мюнхен, 1956), «Еще страница» (Париж, 1957) и «Requiem», вышедший уже после смерти Маковского (Париж, 1963).

Я познакомился с Сергеем Константиновичем в Париже в 1925 году, когда мы оба оказались в этом городе, и с тех пор на протяжении тридцати семи лет встречался с ним у него, у меня, на литературных вечерах, иногда — на выставочных вернисажах, на театральных премьерах, на концертах, а также у наших общих друзей и знакомых.

С июня 1926 года Маковский стал секретарем основанной тогда в Париже А.О.Гукасовым ежедневной русской газеты «Возрождение» и пробыл на этом посту в течение шести лет.

Всегда жизнерадостный, безупречно элегантный и гостеприимный, Сергей Константинович был интереснейшим собеседником. Возраст в последние годы заставил его слегка сутулиться, но в ментальном отношении он до конца сохранил свою молодость и полемическую страстность.

Я вспоминаю наши беседы, наши — всегда дружеские — споры, наши — всегда дружеские — разногласия по вопросам искусства, как, впрочем, и во многом другом, до политики включительно; они очень занимали меня и казались мне не более чем интеллектуальными разветвлениями, ramifications intellectuelles, неизменно приводившими нас в конце концов к положительным заключениям.

Единственно, в чем мы решительно разошлись, тоже, конечно, вполне дружески, это — в оценке поэзии Александра Блока, которая меня чрезвычайно увлекала еще в мои гимназические годы. «Стихи о Прекрасной Даме» (1904), поэма «Незнакомка» (1906)[221], пьеса «Балаганчик» того же года, шедшая в театре В.Ф.Комиссаржевской в постановке Всеволода Мейерхольда.

Дальше — «Итальянские стихи» 1909 года, когда я был уже в университете, и так — до Первой мировой войны, когда поэзия Блока стала для меня затихать. Но в январе 1918 года произошел новый взрыв его вдохновения, разразившийся поэмой «Двенадцать», прозвучавшей до того совершенно чуждой Блоку частушечной, уличной фонетикой, стихийность и неподдельная искренность которой захватили меня раз и навсегда. В Сергее Константиновиче поэма «Двенадцать» вызвала, как известно, обратные чувства. Он приближался к мнению Ивана Бунина, который, «слишком хорошо знавший простонародные обороты русской речи, возненавидел фальшь „Двенадцати“». Впрочем, признавая несомненный талант Блока, Маковский относился отрицательно не только к поэме «Двенадцать», но критиковал многое в поэзии Блока вообще, и в том числе упомянутые мною выше «Итальянские стихи», в которых кое-что казалось Сергею Константиновичу «претенциозным и плохо звучащим», но которые все же были впервые напечатаны именно в «Аполлоне». Маковский приписывал Блоку «грубость словесных эффектов», «почти всегда неточные определения» и часто «плохой русский язык».

Но каждый имеет право думать и чувствовать по-своему, и это разногласие, повторяю, тоже никак не отразилось на наших дружеских отношениях, и мои встречи и беседы с Сергеем Константиновичем продолжались до последних дней его жизни. За несколько месяцев до его смерти Маковский весело обедал у меня на улице Campagne-Première. Разговаривая с ним, я, как всегда, бросал взгляды на кисти его рук, как будто сошедшие с картин мастеров итальянского Возрождения и вполне сохранившие свою пластику.

Дней за пять до кончины Маковского мы спокойно и долго говорили по телефону о срочности принятия мер для охраны культурных ценностей русского зарубежья — тема, очень волновавшая Маковского, так как, ревностно поощряя новаторство и открывая для него дороги, Сергей Константинович был в то же время ценителем и охранителем старины. Еще в 1907 году, за два года до основания «Аполлона», Маковский организовал, в сотрудничестве с Александром Трубниковым, бароном Николаем Врангелем, Василием Верещагиным и некоторыми другими, журнал «Старые годы», посвященный памятникам старины и сыгравший в этой области нашей культуры значительную роль[222]. Редактирование «Старых годов» и интерес, проявленный Маковским к художественной культуре прошлого, еще раз подчеркнули его универсализм.

В десятых годах Маковский занял пост секретаря основанного

тогда Общества защиты памятников искусства и старины и подготавливал, тоже совместно с бароном Врангелем, издание «Помещичья Россия», оставшееся, к сожалению, неосуществленным. Это намерение, впрочем, не прошло без отклика: в 1913 году, по случайному совпадению, возник богато иллюстрированный журнал «Столица и усадьба», основанный Владимиром Крымовым и выходивший под его редакцией. Этот журнал просуществовал до 1918 года включительно и дал сто два номера, весьма ценных по своему содержанию и по собранному материалу.

Человек искусства, активно содействовавший его трудному росту, С.К.Маковский был совершенно чужд материалистическому миропониманию и интересовался только духовными проблемами. Послесловие к «Парнасу Серебряного века» оканчивается следующими словами: «Человек ни при каких обстоятельствах не может удовольствоваться внешним благополучием, даже если бы оно и было достижимо… Грядущее от нас скрыто, но, исходя из всего исторического прошлого, мы вправе думать, что новая культура России будет строиться на основе нездешних истин. Иначе, отвергшись от Божества, от порыва к трансцендентной сущности бытия, всякое культурное развитие может только повернуть человека к животному, к жалкому жестокому антропоиду, из которого он произошел после неисчислимых тысячелетий непрерывной борьбы за существование и многих веков медленного духовного роста».

Казимир Малевич, Владимир Татлин и социалистический реализм

Одним из наиболее значительных и героических русских художников, оказавших сильное влияние на развитие международного искусства, был в первом двадцатилетии нашего века Казимир Малевич, родившийся в Киеве, в 1878 году.

В 1908 году в Москве он впервые выставил свои произведения, приближающиеся к сезаннизму. Позднее, около 1912 года, он подчинился влиянию кубизма, но уже в 1913 году выставил свои первые беспредметные произведения, которые положили основание течению, получившему название «супрематизм».

Наиболее неоспоримыми создателями, пионерами и мастерами беспредметного искусства в России были именно Малевич (основоположник супрематизма), Владимир Татлин, являющийся основателем конструктивизма, а также Чюрленис, хронологически — первый абстрактный живописец. Их искания были искренны, интуитивны, непосредственны и благодаря этому органичны. Практическими намерениями эти фанатические творцы не обладали, и их полная незаинтересованность была непреодолима. Чюрленис, Малевич и Татлин никогда не сумели извлечь для себя какой-либо практической пользы из их горделивого, аскетического, проповеднического и совершенно независимого искусства.

Если искусство Ларионова, Гончаровой и Кандинского, как и большинства их попутчиков и последователей в России и в Западной Европе, являлось логической ступенью исторического развития художественных форм выражения (импрессионизм, фовизм, кубизм, футуризм и т. д.), то Малевич и Татлин отказались от всяких связей с прошлым и решительно вернулись к исходным точкам искусства. Черный квадрат на белом фоне, выставленный Малевичем, как и контррельефы Татлина, подвешенные на проволоках и составленные из отдельных кусков картона, фанеры и жести, возвращали зрителя к самым истокам абстракции, беспредметности, к первоначальным элементам эстетики вообще.

Вот что писал Малевич о своих исканиях в 1915 году: «Когда в 1913 году, во время моей безнадежной попытки освободить искусство от ненужного груза предметности, я искал убежище в форме квадрата и выставил мою картину, которая не представляла ничего другого, кроме черного квадрата на белом

фоне, — критика была ужасна и вместе с ней публика!

— Все, что мы любили, — говорилось про меня, — все это потеряно. Мы находимся в пустыне, и перед нами — только черный квадрат на белом фоне.

Совершенный квадрат казался критике и публике непонятным и опасным… они не ожидали от него ничего другого.

Подъем на вершину абстрактного, беспредметного искусства был труден и полон волнения… но тем не менее весьма удовлетворял меня. Привычные вещи постепенно отходили на второй план, и с каждым моим шагом они все более углублялись вдаль, до того, что в конце концов мир привычных понятий, в котором мы, однако, живем, исчез окончательно.

Больше нет изображений реальности, никаких представлений идеала, ничего, кроме пустыни!

Но эта пустыня полна духовности и беспредметной чувствительности, которая происходит повсюду.

Я сам испытал своего рода застенчивость, колебания и тревогу, когда нужно было покинуть мир *воспроизведения*, в котором я жил и творил, но в смысл и значение которого я тогда еще не верил.

Чувство удовлетворения, которое я испытывал, освобождаясь от предметности, меня переносило всегда все глубже в пустыню, туда, где уже ничего не оставалось, кроме чувствительности… и таким образом чувствительность стала самой сущностью моей жизни.

Квадрат, который я выставил, не был пустым квадратом, но чувствительностью, ощущением отсутствия предметности».

Как же Малевич объяснял смысл супрематизма?

«Под *супрематизмом* я разумею, — писал Малевич, — превосходство чистой чувствительности в искусстве.

С точки зрения супрематистов, внешняя видимость натуры не представляет никакого интереса; наиболее существенным является чувствительность как таковая, независимо от окружения, в котором она зародилась.

Так называемая *конкретизация* чувствительности означает не более чем конкретизацию рефлекса чувствительности к реалистическим воспроизведениям. Подобное воспроизведение не имеет никакой цены в супрематическом искусстве. И даже не только в супрематическом искусстве, но и в искусстве вообще, так как постоянная ценность и сущность художественного произведения (к какой бы школе оно ни принадлежало) заключаются единственно в выражении чувствительности.

Академический реализм, реализм импрессионизма, сезаннизма, кубизма и т. д. — все это в известной мере не более

чем вариации диалектических методов, которые сами по себе не обозначают никаким образом реальную ценность произведения искусства.

Воспроизведение, изображение предмета (то есть предмета как оправдания изобретательности) есть нечто, что в самом себе не имеет ничего общего с искусством. Для супрематизма способом художественного выражения является всегда то, что позволяет выражаться чувствительности как таковой и полностью и что игнорирует привычную изобретательность. Предметность как таковая не обозначает для супрематизма решительно ничего. Чувствительность является единственным поводом, с которым следует считаться, и именно таким путем искусство, в супрематизме, придет к своему чистому выражению, без изобретательности.

Искусство подходит *к пустыне*, где нет ничего, кроме чувствительности.

Квадрат супрематистов и формы, которые отсюда вышли, могут быть сравнены со знаками (или с рисунками) примитивного человека. Знаки, которые в их целом не ведут никаким образом к орнаменту, но к чувствительности, к соединению ритмов».

Неутомимо деятельный работник искусства, Малевич в двадцатых годах возглавлял основанный им — совместно с Николаем Пуниным — в Петербурге Институт художественной культуры и руководил устройством выставок в этом учреждении, на которых показывалось только беспредметное творчество.

Вот еще несколько выдержек из интереснейшей статьи Малевича, касающейся архитектуры. Статья была опубликована в Петербурге в 1923 году.

«Живописцы произвели большую революцию в искусстве, имитирующем предметность, и пришли к искусству беспредметному. Они открыли новые элементы, которые сегодня ставят ряд задач для архитектуры будущего.

Архитекторы и живописцы должны чувствовать пробуждение классического духа, который был заглушен опытами совершенствования социальной структуры и экономической жизни. Благодаря упадку искусства, которое копировало предметы (натурализм), классический дух вернулся. Это возрождение не связано более с переменой социальных и экономических взаимоотношений, так как *все социальные и экономические взаимоотношения насилуют искусство*.

Написать ли портрет какого-нибудь социалиста или какого-нибудь императора; построить ли замок для купца или избенку для рабочего — исходная точка искусства не меняется от этой

разницы. Эти разницы не должны интересовать художника.

К моему большому огорчению, большинство молодых художников полагают, что дух обновления в искусстве подчинен новым политическим идеям и улучшению социальных условий жизни, благодаря чему они превращаются *в исполнителей воли правителей, переставая заниматься обновлением красоты самой по себе*.

Они забывают, что ценность искусства не может быть сведена к идее, какой бы она ни была, и что все искусства издавна стали международными ценностями, которые каждый человек может вкушать; они забывают, что мир и жизнь могут стать прекрасными только благодаря искусству и вовсе не благодаря каким-либо иным циклам идей…

Супрематизм как в живописи, так и в архитектуре свободен от всяких социальных и материалистических тенденций, какими бы они ни были.

Всякая социальная идея, какой бы значительности она ни достигла, нанизана на ощущение голода. Всякое произведение искусства, даже самое посредственное и незначительное, нанизано на пластическую чувствительность. *Давно пора наконец понять, что проблемы искусства и проблемы желудка чрезвычайно далеки одни от других*».

В 1923 году в Советском Союзе еще можно было произнести, даже напечатать подобную фразу. Вскоре, однако, Малевичу пришлось подчиниться требованиям сталинского режима и прекратить свою деятельность. По счастью, в 1926 году ему удалось вывезти за границу большое количество своих произведений, которые разместились теперь в музеях Западной Германии, Франции, Бельгии, Голландии, Соединенных Штатов Америки…

В советской стране произведения Малевича хранятся в так называемых «запасниках», недоступных советским зрителям[223].

В последние годы своей жизни Малевич был вынужден заниматься исключительно прикладным искусством: чашки, блюдца, тарелки, блюда и проч. Но красочные украшения на этих предметах оставались супрематическими, что вполне подтверждает сказанное мною об абстрактном искусстве в главе, посвященной Ларионову и Гончаровой: беспредметные украшения считаются понятными, не требующими объяснений и вполне приемлемыми на юбках, рубахах или галстуках, но те же графические или красочные композиции становятся вдруг непонятными или просто недопустимыми, если их вставляют в раму и вешают на стену. На юбке — понятно, а в раме — нет!

Малевич скончался в 1935 году.

Направление в искусстве, получившее название «конструктивизм» и основанное Владимиром Татлиным одновременно с супрематизмом Малевича, обязано своим происхождением развитию индустрии и техники в нашем веке и тому месту, которое техника и машинизм заняли в жизни человека. Глаз художника, уставший от вековой природы, от пейзажей, от бытовых происшествий, обернулся к машине, к ее формам, которые логикой композиции своих элементов народили новую эстетику.

В 1913 году двадцативосьмилетний Татлин, бывший до того учеником Михаила Ларионова, порвал в своем искусстве все связи с природой и с литературным сюжетом и выставил свои первые чисто абстрактные контррельефы. Они не были ни картинами, ни скульптурой. Они не были ни Малевичем, ни Кандинским. Это были *предметы*, рожденные новой эстетикой эпохи механического прогресса. Ранее Татлина подобные, менее решительные попытки были сделаны на Западе Ж.Браком и П.Пикассо.

Татлин утверждал, что только математически рассчитанные пропорции форм, а также правильное применение материалов с максимальной экономией, иначе говоря — полное отсутствие капризов, эмоциональных полетов и «раздражающих ненужностей» художников, являются основой и критерием *прекрасного*. Чтобы подтвердить свою тезу, Татлин вырезал тщательным образом фигуры из репродукции рембрандтовской картины «Драпировщики» и вновь склеил их на бумаге, перегруппировав по-иному персонажи и удлинив благодаря этому пропорции картины. Закончив карандашом образовавшиеся пробелы, Татлин посмотрел на свой вариант и сказал, не без основания, что все сделанные видоизменения в композиции не нанесли произведению Рембрандта никакого ущерба и что оно продолжает по-прежнему сохранять все свои качества. Затем Татлин открыл спинку своих карманных часов, полюбовался совершенной композицией мельчайших колесиков и рессор и, отвинтив один едва заметный винтик, попытался вставить его в другое место. Но в этот момент, подпрыгнув, весь механизм часов рассыпался по столу. Часы перестали существовать.

Этим Татлин доказал для себя самого Относительность художественного произведения и абсолютность механики.

Николай Пунин писал в своем сборнике «Цикл лекций» (Петербург, 1920): «Молодых художников все время упрекают в том, что они стремятся во что бы то ни стало создать новое. Да, именно потому, что они чувствуют закон абсолютного творческого давления, потому, что для них прежде всего важно

увеличить сумму человеческого опыта, обогатить человечество новыми художественными принципами. Если молодых художников упрекают в том, что они гонятся за новизной, то только потому, что не знают, какое великое значение имеет в современном творчестве напряжение, продиктованное современной эпохой, какое значение имеет стремление идти параллельно с темпом, которым идет жизнь».

И дальше Н.Пунин добавляет: «Конструкция есть композиция, размещение материала, конструкция есть композиция элементов художественной культуры».

Татлин любил говорить в беседах со мной, что современная фабрика представляет собой *высший образец оперы и балета*; что чтение книги Альберта Эйнштейна, несомненно, гораздо интереснее, чем «какой-нибудь» роман Тургенева, и что поэтому искусство сегодняшнего дня должно быть целиком пересмотрено. Искусство, продолжал Татлин, должно стать знаменосцем, передовым отрядом и побудителем прогресса человеческой культуры, и в этом смысле должно быть полезным и *конструктивным*.

Татлин был энтузиастом и хранил в себе твердую веру в свои убеждения. Эта непоколебимость его идей заразила многих молодых художников его поколения, и таким образом возникло движение «конструктивизм», в котором Татлин был первым теоретиком и основоположником.

Появившись и сформировавшись в 1913–1914 годах, конструктивизм не остался, однако, движением временным, проходящим. Если супрематизм, основанный Малевичем, переродился со временем в татизм и во многие другие разветвления абстрактного искусства, абстрактной живописи, то конструктивизм, напротив, сохраняет до наших дней всю свою творческую свежесть.

Самым выдающимся произведением Татлина был его проект Памятника III Интернационалу (1920). Встреча интеллектуализма с материализмом. Квинтэссенция сегодняшней реальности и могущества техники торжествующего материализма. Татлин не боялся даже признаться в том, что его «сердце тоже было машиной» и что именно это привело Татлина к мысли «дать своему Памятнику» механизм, который воспроизводил бы «биение сердца» и таким образом оживил бы его, привел бы его в движение. Динамизм.

Приходится с огорчением констатировать, что ввиду отсутствия денежных и технических возможностей эта идея Татлина, столь отважная для его времени, осталась им не осуществленной. Тем не менее, в описаниях своего проекта,

опубликованных в журнале «Искусство» в Москве в 1919 году, Татлин оживляет свой памятник, который предназначался не для украшения города или поддержки политических идей, но для того, чтобы служить техническим, утилитарным и рациональным целям. Этот памятник, который должен был быть, по слову Татлина, на 100 метров выше Эйфелевой башни, должен был стать также «оживленной машиной», сооруженной из форм, кружащихся вокруг собственных осей с различной быстротой и различными ритмами. Сверх того, он должен был уместить в себе радиостанцию, телеграф, кинозалы и залы для художественных выставок. Всякая антитехническая и декоративная «эстетика» должна была быть заменена богатой и живой внешностью машины. Границы между искусством и механикой, между живописью, пластикой и архитектурой в этом памятнике исчезли.

В действительности мы увидели, увы, только макет этой Вавилонской башни высотой в 4 аршина, неподвижный и построенный из деревянных багетов и дощечек.

К сожалению, «социалистический реализм» и «возвращение к классикам», объявленные обязательными для советских художников, подвергли Татлина той же печальной участи, что и Малевича. Это не помешало, тем не менее, многочисленным последователям и подражателям Татлина, проживающим вне Советского Союза, завоевать очень крупное место в современном искусстве Западной Европы и Америки: Наум Габо, Антон Певзнер, Александр Кальдер, Жан Тинчели, Николай Шёффер, Цезарь Домела и сколько других выходцев из «конструктивизма» Татлина.

То же самое произошло со многими сотнями живущих вне России последователей и подражателей Кандинского и Малевича, а также слишком скромного и несправедливо впавшего в забвение Микалоюса Чюрлениса, память о котором в последние годы была восстановлена эстонским поэтом и искусствоведом, академиком Алексисом Раннитом, консерватором русских и восточноевропейских коллекций Йельского университета (США) и автором целого ряда критических трудов в области искусства и литературы Северной и Восточной Европы (монографии о М.Чюрленисе, об Эдуарде Вийральте, о Марии Ундер и др.). А.Раннит является одновременно автором четырех сборников стихотворений на эстонском языке; его стихи переводились на русский язык Георгием Адамовичем, Лидией Алексеевой, Игорем Северяниным… Французский академик поэт Жан Кокто назвал Раннита «принцем эстонской поэзии». В 1947 году Раннит выступил с докладом о Чюрленисе на международном конгрессе критиков искусства, организованном ЮНЕСКО в Париже, а кроме

того, перед и после Второй мировой войны напечатал в европейской прессе несколько очень ценных статей о Чюрленисе, указав на формалистическую роль этого художника как предшественника сюрреализма, абстрактного искусства и метафизической живописи.

О Чюрленисе писали также Сергей Маковский, Вячеслав Иванов, Валериан Чудовский, скульптор Яков Липшиц, Владимир Вейдле, Николай Бердяев (очень интересная статья о Чюрленисе и Пикассо), Константин Уманский… Первым человеком, купившим картину Чюрлениса, был Игорь Стравинский. Судьба этой картины теперь неизвестна.

То же самое произошло со многими сотнями живущих вне России последователей и подражателей слишком скромного и несправедливо впавшего в забвение Чюрлениса, а также Кандинского и Малевича.

Что такое «социалистический реализм»? В первые годы укреплявшейся в России коммунистической власти пропагандно-служебное назначение искусства не было еще официально, но, во всяком случае, эта идея уже тогда помогла выходу на первый план целого ряда лишенных таланта и мастерства провинциальных художников, которые еще в начале двадцатых годов успели сгруппировать «Ассоциацию художников революционной России» (АХРР), послужившую первой базой «официального» *советского* искусства, названного впоследствии «социалистическим реализмом» и провозглашенного в СССР обязательной и единственно допустимой формой живописного, графического и скульптурного искусства.

Можно ли придавать «социалистическому реализму» значение философской доктрины или идеологии? Конечно, нет. Тем более что внедрение социалистического реализма диктовалось гораздо более полицейскими мерами, чем силой убеждения.

«Генеральный секретарь» АХРРа, скучнейший Е.А.Кацман, писал в 1926 году, что «левые» художники — сезаннисты, кубисты, футуристы, супрематисты — имели в начале революции «огромную власть. В их руках было управление делами искусства по всему огромному СССР. *Левые* художники управляли художественными школами, везде и всюду своих художников превращали в преподавателей и профессоров… Левые художники руководили народными празднествами. Левые художники владели музеями, то есть влияли на приобретения, и даже организовывали свои собственные музеи своей *левой* живописной культуры… Левые художники имели все мастерские, все лучшие краски, все кисти, все палитры. Они имели все человечески

возможное… Учителя левых — Пикассо, Сезанн, Матисс, Маринетти и другие — это идеологи маленьких групп буржуазной интеллигенции периода капиталистического накала, нервозности противоречий, периода, когда молот капиталистического антагонизма выковал *индивидуалистическое* сознание. Что могли ученики этих учителей дать коммунистической революции? Конечно, ничего. Не спасли левых художников ни власть, ни школы, ни музеи, ибо в основе своей они были со своей интеллигентщиной и индивидуализмом, не подходящим для эпохи рабоче-крестьянской революции, где надо работать для масс… Левые этого не поняли и погибли. Ахрровцы это поняли и потому живут и быстро развиваются».

Передо мной целый ряд советских книг, журналов и газетных статей, посвященных задачам советского искусства. Я приведу здесь только некоторые выдержки из этих писаний, что будет гораздо убедительнее и иллюстративнее, чем мои собственные рассуждения.

1

«Идеологически вооружая советских мастеров искусства, Центральный Комитет большевистской партии поставил перед каждым художником конкретную задачу — создавать отныне только глубоко идейные художественно-политические произведения, такие, которые реалистическим и понятным языком раскрывают великий смысл жизни советского общества и высокое благородство советского народа в его борьбе за коммунистическое будущее. ЦК ВКП(б) твердо уверен, что у советского художника нет и не может быть других интересов, кроме интересов советского народа и советского государства, и что *руководящим началом их творчества была и будет политика партии и правительства*».

2

«Для всех нас идеология является решающей стороной, и как бы талантлив ни был, каким бы мастером ни являлся художник, но если он стоит на чуждых нашему советскому строю позициях, если он не наш советский человек, то никакой цены такой художник в наших глазах не имеет. Искусство у нас не забава, ради которой капиталисты Европы и Америки покупают все, начиная с формалистических картин Пикассо. Наш советский

художник по мировоззрению должен быть полноценным советским человеком. Это — первое и главное условие. Отсюда решающее значение для воспитания такого художника имеет наша кафедра марксизма-ленинизма».

3

«Декадентские европейские художники говорили, что только безвкусный и бесталанный художник передает блеск глаз. Переведем это сначала на язык медицины, а потом на язык политики: глаза не блестят у трупа или у очень больного человека, значит, предполагается вместо живого человека изображать труп. Возьмем, например, Сезанна. У его персонажей в глазах нет мысли, у него это просто пятно краски. Совершенно то же у Матисса и у Ван Гога. Советские художники должны задуматься над этим».

4

«Чтобы убедиться в том, что Запад гниет, достаточно посмотреть на картины Сутина: он пишет только гнилое мясо».

5

«Выставки изобразительного искусства в СССР *наглухо закрыты для формалистического творчества*».

6

«Женщина у нас сейчас давно уже не та, какой она была до революции. Революция раскрепостила ее от всякого рабства. Она теперь наравне с мужчиной участвует во всех делах строительства нашей жизни. Почему же изучение ее внешнего облика должно исключаться? Другой вопрос: могут сказать — а нужно ли вообще обнаженное тело? Да, нужно, и вот почему. Припомните все наши последние выставки, пройдитесь мысленно по этим выставкам и скажите: там радость нашего существования в нашей счастливой Родине ярко выражена? Ничего подобного, не ярко выражена. Где там наши замечательные курортные места? Где наши пляжи, где наша физкультура? Где наши рекордсмены, обладатели мировых

рекордов? А вы знаете, что все это делается не в сюртуках, не во фраках и не в воротничках. В крайнем случае надеты трусики, нагрудники и т. д. Другими словами — обнаженное женское тело».

7

«Под видом новаторства болтают об эпигонстве и всяких таких штуках, пугают этими словечками молодежь, чтобы она перестала учиться у классиков. Пускают в ход лозунг, что классиков надо перегонять. Но для того, чтобы перегнать классиков, надо их догнать. И если говорить откровенно и выразить то, о чем думает советский зритель, то было бы совсем неплохо, если бы у нас появилось побольше произведений, похожих на классические по содержанию и по форме. Если это — эпигонство, то что ж, пожалуй, не зазорно быть таким эпигоном!»

8

«Метод социалистического реализма полностью овладевает сознанием советских художников, и понятие новаторства будет скоро расшифровано как умение видеть и чувствовать действительность глазами, сердцем и умом последователя ленинско-сталинской философии».

И так далее…

Подобная нищенская болтовня, заполняющая советские газеты, еженедельники, ежемесячники и отдельные издания по вопросам искусства, исчерпывает собой всю сущность «социалистического реализма».

Советские художники оказались отброшенными в рабскую наивность и профессиональное убожество. Произведения «социалистического реализма» были неоднократно показаны на выставках советского искусства в Венеции, в Брюсселе, в Париже… Кроме скуки и иногда смеха, эти произведения никаких реакций не вызывают; они не вызывают даже споров, и потому посещаемость этих выставок необычайно бедна: залы постоянно пустуют.

Несмотря на это, в советской прессе постепенно наросло среди художников гиперболическое самовосхваление. Так, уже в 1954 году в статье В.Я.Бродского «Мировое значение советского искусства» («История искусства», изд. Ленинградского университета)[224] можно было прочесть следующие строки:

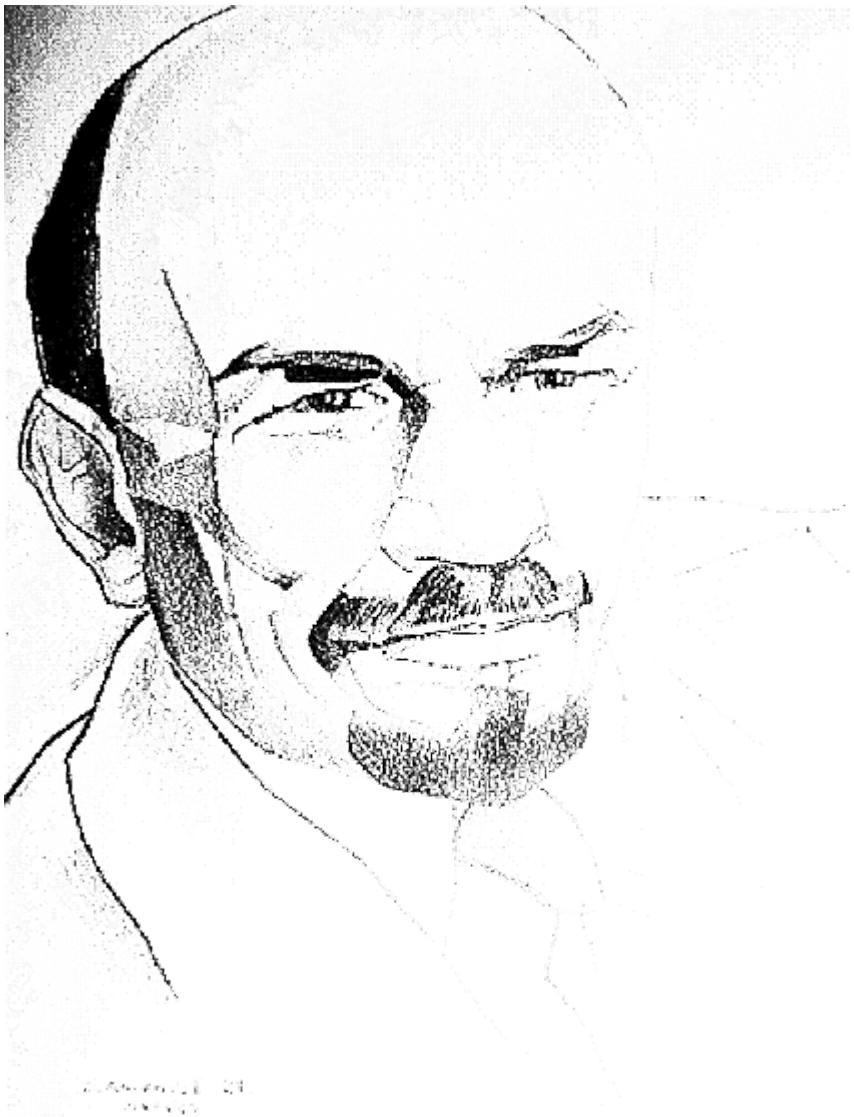
«Общность направления усилий советских художников, ведомых и руководимых партией коммунистов, составляет могучую жизненную силу и служит залогом небывалой прогрессивности творческого развития советского искусства. В необычайно короткий исторический срок молодое советское искусство твердо заняло ведущее место во главе всего мирового прогрессивного искусства».

Больше того: в той же статье провозглашается «превосходство советского искусства над искусством всех стран и ВСЕХ ПРОШЕДШИХ ВРЕМЕН».

Борьба против *индивидуализма* привела советских художников к полному обезличиванию их произведений. Свидетельства, приходящие из СССР, показывают, что там искусство зачастую превращается в коллективное производство, в ремесло. Какая-нибудь статуя Ленина и Сталина, где верх сделан одним скульптором, середина — другим, а сапоги или ботинки — третьим (вероятно, сапожником), стала в СССР бытовым явлением. То же самое — в живописи, где холст, на котором размещены три или четыре человеческие фигуры, носит иногда пять или шесть подписей живописцев, в то время как один Веронезе расположил около восьмидесяти персонажей в своем «Бракосочетании в Кане».

Произведения «социалистического реализма» сразу же исчезают из памяти.

Владимир Ленин



В юности отец мой принадлежал к революционной партии «Народная воля» и состоял в ее террористической организации, совершившей убийство Александра Второго 1 марта 1881 года. Вместе с Николаем Кибальчичем, Софьей Перовской, Андреем Желябовым, Тимофеем Михайловым, Николаем Рысаковым и некоторыми другими членами этой группы был арестован и мой отец. По счастью, непосредственного участия в покушении на императора он не принимал и потому избег виселицы. Он пробыл

один год и восемь месяцев в одиночной камере Петропавловской крепости, после чего, приговоренный к каторжным работам, был сослан этапным порядком в Сибирь. Года через полтора каторга была ему заменена принудительным поселением, и отец был переправлен на Камчатку, в город Петропавловск. Туда приехала к нему его жена, и далекий Петропавловск стал моей родиной.

Вскоре отец был помилован и смог постепенно, на собственные средства, вернуться в Европейскую Россию: сначала, в январе 1893 года, — в Самару, где мы прожили года два, и наконец в Петербург.

В Самаре мой отец познакомился и сблизился с Владимиром Ильичом Ульяновым, а также с мужем его сестры Марком Елизаровым.

1893 год был исторической датой в биографии Ленина: он написал тогда, в Самаре же, статью «Новые хозяйственные движения в крестьянской жизни», которая была первой его статьей, во всяком случае, первой из сохранившихся ленинских статей.

В августе того же года Ленин покинул Самару, и между ним и моим отцом завязалась переписка. В письменном столе отцовского кабинета долгие годы бережно хранились ленинские письма.

С течением времени в Петербурге, работая в одном из крупнейших страховых и транспортных обществ, отец, заняв вскоре пост директора, достиг зажиточного положения и обзавелся прекрасным имением в финляндском местечке Куоккала, где наша семья проводила летние месяцы в течение восемнадцати лет (1899–1917).

Перовская, Кибальчич, Михайлов, Желябов и Рысаков были, как известно, повешены. Два года спустя была арестована еще одна подруга моего отца, Вера Фигнер, принадлежавшая к той же революционной партии. Еще через год за террористическую деятельность Фигнер была присуждена к смертной казни, но эту кару ей заменили пожизненным заключением в Шлиссельбургской крепости.

В нашей квартире в Петербурге, в кабинете моего отца, неизменно висела под стеклом романтическая фотография юной красавицы Веры Фигнер с ее собственноручной надписью: «Дорогому Павлуше — Вера Фигнер». Революция 1905 года и последовавшие за ней демократические реформы (парламентский строй и пр.) освободили эту узницу, и так как дружеские отношения между моим отцом и Фигнер оказались, несмотря на двадцатипятилетний перерыв, ненарушенными, то Вера Николаевна сразу же из своей одиночной камеры переехала к нам

в Куоккалу. В имении было два дома: в одном жила наша семья, другой дом сдавался внаем. В этот год, ввиду всевозможных тревожных событий, второй дом временно пустовал, и в нем поселилась Фигнер. Она еще страдала человекобоязнью (что было последствием столь длительного одиночного заключения) и жила у нас как отшельница, никогда не выходя одна из дома даже в окружавший его сад. Лишь по вечерам, когда мой отец возвращался со службы из Петербурга, она совершала с ним небольшую прогулку по нашему участку, останавливаясь перед цветочными клумбами, пробираясь сквозь высокую некошеную траву луга, уже покрытого росой; бродила среди длинных огородных грядок, о которых отец любовно заботился, среди кустов малины, смородины и крыжовника и отдыхала на скамейке в небольшом нашем нарочно запущенном лесу.

Я не забуду, как во время одной из таких прогулок Фигнер неожиданно вздрогнула и вскрикнула: ее обожгла крапива. Мой отец предложил Фигнер тотчас вернуться домой и помазать ногу какой-то помадой.

— Боже сохрани! Ни за что! — ответила Фигнер и, обернувшись на крапивный куст, умиленно добавила:

— Даже и крапива сохранилась!

Пребывание в Куоккале Фигнер считала своим воскрешением, возвратом к жизни.

Отец часто приводил меня с собой. В.Н.Фигнер называла меня Юриком. Гимназист пятого класса, я был уже замешан в гимназическом революционном движении, выступал с речами на нелегальных гимназических сходках, участвовал в уличных демонстрациях, прятался от казаков в подворотни, видел кровь на мостовой и на тротуарах, потерянные калоши и зонтики, состоял в школьном «совете старост».

— Привел юнца под благословение, — пошутил отец, представляя меня впервые В.Н.Фигнер.

Я смущенно и восторженно смотрел на нее. Мне казалось тогда, что лицам революционеров, и тем более народников и террористов, свойственны особенная чистота и ясность форм.

— Я слышала, что вы уже тоже революционер? — улыбнулась Фигнер. — Революции «все возрасты покорны».

Она расспрашивала меня о волнениях в средней школе, о наших революционных организациях, об основах школьной реформы, потом говорила о необходимости борьбы, о счастье борьбы, о страданиях народа и вдруг, вздохнув и грустно усмехнувшись, сказала:

— Смеется хорошо тот, кто знает цену слезам.

Две-три недели пребывания у нас В.Н.Фигнер казались мне

необычайно торжественными и значительными. Возвращаясь домой после вечерних прогулок с Фигнер, отец рассказывал, какая она умница, какая светлая женщина, какой мудростью, верой и добротой веет от ее слов, но однажды с горечью признался, что их пути все же разошлись и что она, по его мнению, уже не понимает эволюции реальной жизни.

В том же местечке Куоккала, верстах в трех от нашего имения, временно поселился другой шлиссельбургский узник, народоволец Морозов (к которому мы ходили с отцом по бесконечной извилистой лесной дороге), и в тот же год (1906) переехал в Куоккалу, скрываясь от петербургской полиции, В.И.Ленин, поселившийся на даче «Ваза». Он неоднократно заходил в наш дом навещать моего отца и В.Н.Фигнер. Таким образом, я впервые познакомился с Лениным в нашем собственном саду. Я, разумеется, уже знал, кем был Ленин, но ни он, ни его жена, Надежда Константиновна Крупская, меня тогда еще не интересовали.

Ленин был небольшого роста, бесцветное лицо с хитровато прищуренными глазами. Типичный облик мелкого мещанина, хотя Ленин (Ульянов) и был дворянин. От моих куоккальских встреч с Лениным в моей памяти не сохранилось ни одной фразы, кроме следующей: раскачиваясь в саду на деревенских дощатых качелях, Ленин, посмеиваясь, произнес:

— Какое вредное развлечение: вперед — назад, вперед — назад! Гораздо полезнее было бы: вперед — вперед! Всегда — вперед!

Все смеялись вместе с Лениным…

В Куоккале я видел и будущего кровавого советского прокурора Николая Васильевича Крыленко, расстрелянного в свою очередь Сталиным. Молодой Крыленко выступал с зажигательной речью на летучем митинге на вокзальной площади и сразу же укатил куда-то на паровозе.

После отъезда В.Н.Фигнер из Куоккалы я встретил ее снова в Париже через пять лет. Я приехал в Париж в 1911 году заниматься живописью и, естественно, вошел в жизнь международной монпарнасской художественной богемы, творчество которой получило, приблизительно в те же годы, обобщающее название «Парижской школы», цветущей по сей день. В этой среде было немало выходцев из России. Кое-кто из них соприкасался с кругами довольно многочисленной русской политической эмиграции. Благодаря этому я познакомился и подружился с Георгием Степановичем Хрусталевым-Носарем, бывшим председателем петербургского Совета рабочих депутатов в годы первой революции (1905). Роль Хрусталева-Носаря была в

той революции значительной, и его прозвали даже «вторым премьером». Как известно, премьером (председателем Совета министров) тогда был граф С.Ю.Витте. Мне запомнился посвященный им обоим шутливый куплет, бывший популярным среди петербургской публики:

Премьеров стал у Росса
Богатый инвентарь:
Один премьер — без носа,
Другой премьер — Носарь.

У графа Витте нос был скомканный и в профиль был незаметен, как у гоголевского майора Ковалева.

Вернувшись на родину в 1918 году, Хрусталев-Носарь был в этом же году расстрелян советской властью.

В Париже он часто заходил ко мне на улочку Кампань-Премьер, а я навещал его на авеню Гоблен. Он сказал мне однажды, что на днях состоится вечер русских эмигрантов (с танцами), и пригласил меня пойти туда с ним. На вечеринке я увидел Веру Фигнер. Она меня, однако, не узнала, и когда я назвал себя, спросила с радостным удивлением:

— Юрик? Павлушин сын? Боже мой, как возмужал!

Она поцеловала меня в обе щеки и подвела к человеку мелкобуржуазного типа, с усами, с бородкой и хитроватой улыбкой, в котором я тотчас узнал Ленина.

— Владимир Ильич, — обратилась Фигнер к нему, — позвольте вам представить: новое поколение нашей эмиграции.

Ленин улыбнулся и, пожав мне руку, спросил, в связи с какими событиями «молодой человек» эмигрировал?

— Я не эмигрант, — ответил я. — Я легально приехал в Париж для занятия живописью.

— А я думала… — произнесла Фигнер, ее лицо вдруг стало грустным, и она умолкла, даже не назвав Ленину моего имени.

Ленин меня, конечно, тоже не узнал, и я сразу отошел от него.

Владимир Антонов-Овсеенко

Так состоялась моя вторая встреча с Лениным. На том же вечере я познакомился с Анатолием Луначарским, с Владимиром Антоновым-Овсеенко и с Л.Мартовым (Юлий Осипович Цедербаум). Ни Фигнер, ни Ленин, ни его жена Крупская, ни Мартов, ни Хрусталев-Носарь на этом вечере, как и следовало ожидать, не танцевали. Танцевали Луначарский (модное тогда танго) и Антонов-Овсеенко (что-то вроде польки).

С Мартовым я нередко встречался потом в довольно легкомысленном кафе «Таверн дю Пантеон», на углу бульвара Сан-Мишель и улицы Суффло, в подвальном помещении. Там играл очень хорошо слаженный оркестрик, выступали кабаретные певички и певцы, и посетители танцевали. Мартов, вечно перегруженный работой, почти каждый вечер сидел там у столика

за чашкой кофе и рюмкой коньяка и писал бесчисленные страницы политических статей. Но за его столиком непременно сидели также две или три местные девицы, которых он угощал коньяком и ликерами и с которыми был в очень дружеских отношениях. Девицы звали Мартова «Monsieur Mars».

3 апреля 1917 года я был на Финляндском вокзале в Петербурге в момент приезда Ленина из-за границы. Я видел, как сквозь бурлящую толпу Ленин выбрался на площадь перед вокзалом, вскарабкался на броневую машину и, протянув руку к «народным массам», обратился к ним со своей первой речью.

Толпа ждала именно Ленина. Но — не я.

В начале 1917 года я прочел «Капитал» Карла Маркса, книгу, которая все чаще становилась в центре политико-социальных споров. Я читал ее преимущественно в уборной, где она постоянно лежала на маленькой белой полочке, отнюдь не предназначенной для книг. В другое время мне было некогда: я занимался другими делами и читал другие книги.

Шел юбилейный год: «Капитал» был впервые опубликован в Германии ровно полвека тому назад, в 1867 году. Марксов текст казался настолько устарелым, потерявшим реальную почву, что я читал его скорее как скучный роман, чем как книгу, претендовавшую на политическую и притом международную актуальность. Паровоз, раздавивший Анну Каренину в 1873 году, уже вовсе не походил на локомотив, возвращавший России сорок четыре года спустя, на деньги Вильгельма Второго, в запломбированном вагоне Ленина и прочих «марксистов». Все социальные условия жизни с тех пор видоизменились и упорно продолжали меняться, прогрессировать, находить наиболее справедливые формы. Книга Маркса казалась мне уже анахронизмом. Вот почему «историческая» речь Ленина, произнесенная с крыши военного танка, меня мало интересовала. Я пришел на вокзал не из-за Ленина: я пришел встретить Бориса Викторовича Савинкова (автора «Коня бледного»), который должен был приехать с тем же поездом. С трудом пробравшись сквозь площадь, Савинков и я, не дослушав ленинской речи, оказались на пустынной улице. С небольшими савинковскими чемоданчиками мы отправились в город пешком. Извозчиков не было.

Так проскользнула моя третья встреча о Лениным.

Вскоре мне удалось несколько раз увидеть Ленина на балконе особняка эмигрировавшей балерины Кшесинской, ставшего штаб-квартирой большевиков. Вокруг балкона собиралась разношерстная толпа, перед которой Ленин и неизвестные мне тогда его соратники беспрерывно произносили пропагандные

речи.

Когда 18 июня 1917 года произошло первое большевистское вооруженное восстание против Временного правительства, мой отец, возмущенный, вынул из своего архива письма Ленина, разорвал их и на моих глазах бросил в зажженную печь. Эта вспышка негодования осталась Ленину неизвестной. Впрочем, еще в 1916 году в нелегальном «подпольном» издательстве Львовича вышла брошюра моего отца — «Записки профана», где развивалась та же противомарксистская тема. К сожалению, эта брошюра у меня не сохранилась.

В середине сентября 1917 года забежала ко мне одна моя приятельница, студентка медицинского института, ярая большевичка, работавшая в секретариате при Смольном институте для благородных девиц, в то время уже занятом Советом рабочих и солдатских депутатов и центральным органом большевистской партии.

В дореволюционное время инспектрисой Смольного была моя тетка, сестра моего отца, Анна Семеновна Воронихина.

Ее семья была тесно связана с нами, и ее дети, Кока и Маруся, были завсегдатаями нашего дома. Маруся, еще подросток, будучи воспитанницей Смольного института, жила в его здании и вместе со своей матерью нередко приглашала меня, по-родственному, в институт на торжественные ученические балы, куда я отправлялся в гимназическом мундире танцевать вальс и падекатр с «благородными девицами», облаченными в очень красивую институтскую форму, а также — пить фруктовый сироп, закусывая нежнейшими пирожными. Здание Смольного института, его коридоры и залы стали благодаря этому для меня хорошо знакомыми и оказались очень мало похожими на их будущую реконструкцию в известном французском фильме Мориса Турнера «Катя» с прелестной Даниэль Дарье в заглавной роли.

Движимый любопытством, я несколько раз побывал в период Октябрьской революции («Десять дней, которые потрясли мир», по выражению Джона Рида) в Смольном институте. Окруженный броневиками и пулеметами, он был еще более неузнаваем, чем в упомянутом фильме. Вместо грациознейшей Даниэль (а таких было очень много в институте до Февральской революции) — горластые рабочие и солдатские (вернее, дезертирские) депутаты в засаленных тужурках и рваных солдатских шинелях, с сорванными погонами не только топтали по всем этажам валенками и сапогами почерневший паркет, дымя махоркой и пачкая стены, но часто храпели на полу, зарывшись в тряпки своих одежд. Возле двери, ведущей в кабинет Ленина, постоянно

стояли то один, то два, то целый десяток вооруженных красногвардейцев. На двери оставалась прибитой металлическая дощечка с надписью: «Классная дама».

Прибежавшая ко мне из Смольного приятельница в радостном возбуждении передала мне копию письма, присланного Лениным в ЦК партии из Финляндии, где ему пришлось снова скрываться в то время.

Вот этот, исключительный по неожиданности формы и мотивировки, текст: «Надо на очередь дня поставить вооруженное восстание в Питере, в Москве, завоевание власти, свержение правительства. Вспомнить, продумать слова Маркса о восстании: *восстание есть искусство*.

К числу наиболее злостных и распространенных извращений марксизма господствующими социалистическими партиями принадлежит оппортунистическая ложь, будто подготовка восстания, вообще отношение к восстанию как к искусству есть бланкизм.

Обвинение в бланкизме марксизма за отношение к восстанию как к искусству! Может ли быть более вопиющее извращение истины, когда ни один марксист не отречется от того, что именно Маркс самым определенным, точным и непререкаемым образом высказался на этот счет, назвав восстание именно искусством, сказав, что к восстанию надо относиться как к искусству…

Восстание, чтобы быть успешным, должно опираться не на заговор, не на партию, а на передовой класс. Это во-первых. Восстание должно опираться на революционный подъем народа. Это во-вторых. Восстание должно опираться на такой переломный пункт в истории нарастающей революции, когда активность передовых рядов народа наибольшая, когда всего сильнее колебания в рядах врагов и в рядах слабых, половинчатых, нерешительных друзей революции. Это в-третьих. Вот этими тремя условиями постановки вопроса о восстании отличается марксизм от бланкизма.

Но раз налицо эти условия, то отказаться от отношения к восстанию как к искусству значит изменить марксизму и изменить революции.

Переживаемый нами момент надо признать именно таким, когда обязательно для партии признать восстание поставленным ходом объективных событий в порядок дня и отнестись к восстанию как к искусству.

За нами верная победа, ибо народ уже близок к отчаянию и к озверению…

Мы отнимем весь хлеб и все сапоги у капиталистов. Мы оставим им корки, мы оденем их в лапти.

Мы должны доказать, что мы не на словах только признаем мысль Маркса о необходимости отнестись к восстанию как к искусству. А чтобы отнестись к восстанию как к искусству, мы, не теряя ни минуты, должны организовать штаб повстанческих отрядов, распределить силы, двинуть верные полки на самые важные пункты, окружить Александринку, занять Петропавловку, арестовать Генеральный штаб и правительство, послать к юнкерам и к дикой дивизии такие отряды, которые способны погибнуть, но не дать неприятелю двинуться к центрам города; мы должны мобилизовать вооруженных рабочих, призвать их к отчаянному последнему бою, занять сразу телеграф и телефон, поместить наш штаб восстания в центральной телефонной станции, связать с ним по телефону все заводы, все полки, все пункты вооруженной борьбы и т. д.

Это все примерно, конечно, лишь для иллюстрации того, что нельзя в переживаемый момент остаться верным марксизму, остаться верным революции, не отнесясь к восстанию как к искусству»[225].

Прочитав это наставление, я рассмеялся. Моя приятельница испуганно взглянула на меня.

— Я никогда не предполагал, что Ленин — такой глубокий теоретик искусства, — пояснил я, смеясь.

Не более чем через год после Октябрьского переворота моя приятельница, бывшая ярой большевичкой, но родители которой пали жертвой уличного самосуда, прокляла революцию и навсегда эмигрировала из советской России.

В ночь на 26 октября 1917 года, после взятия Зимнего дворца и ареста членов Временного правительства, я снова пробрался в Смольный, где до пяти часов утра заседал Съезд Советов. На трибуне появился Ленин, вернувшийся из своего подполья. Встреченный неудержимыми рукоплесканиями, он, выждав минуту, взмахнул рукой и произнес:

— Товарищи! Рабочая и крестьянская революция, о необходимости которой все время говорили большевики, совершилась. Отныне у нас будет наш собственный орган власти, без какого бы то ни было участия буржуазии. Угнетенные массы сами создают власть. В корне будет разбит старый государственный аппарат, и будет создан новый аппарат управления в лице советских организаций. Очередные задачи: немедленная ликвидация войны, немедленное уничтожение помещичьей собственности на землю, установление контроля над производством. Отныне наступает новая полоса в истории России, и данная третья русская революция должна в своем конечном итоге привести к победе социализма. У нас имеется та сила

массовой организации, которая победит все и доведет пролетариат до мировой революции. Да здравствует всемирная социалистическая революция![226]

Снова раздались бурные аплодисменты, крики: «Ленин! Ленин!» — и, еще не совсем уверенно, разразилось в переполненном до отказа зале пение Интернационала как гимна.

Последняя ленинская фраза осталась, однако, до сих пор не расслышанной, непонятой или умышленно забытой в Западной Европе, в Америке, во всех свободных странах, в то время как в Советском Союзе, водворившемся на территории бывшей России, эта фраза с той ночи и по сегодня является законом и неизменной целью: всемирная социалистическая революция.

Судьба России как таковой Ленина больше не интересовала. Россия стала для него (и для его последователей) только частностью. Подобное непонимание или забывчивость приносят с каждым днем все новые и новые победы международному коммунизму, то есть — расширению всечеловеческого рабства.

Александр Ильич Ульянов, брат Ленина, активный народоволец, был в 1887 году казнен в Шлиссельбургской крепости за участие в покушении на жизнь Александра Третьего. Я помню, как через несколько дней после Октябрьской революции один из друзей моего отца, сидевший у нас в гостях, сказал, говоря о Ленине:

— К сожалению, не того брата повесили.

В те же дни я случайно подслушал на улице, в углублении какого-то подъезда, такой шепот:

— Ленин? Отъявленный капиталист!

— То есть как?

— Да очень просто: он только на «Капитал» и ссылается!

В ноябре того же года к моему отцу приехал от имени Ленина Марк Елизаров с предложением занять пост народного комиссара по социальному страхованию. Ленин предложил этот пост моему отцу, зная, что он был большим специалистом по вопросам страхования. Отец ответил категорическим отказом, заявив, что он является противником произведенного вооруженного переворота, свергнувшего демократический строй, противником всяческой диктатуры — личной или классовой (в данном случае диктатуры «пролетарской») и что он не считает для себя возможным вступить в сотрудничество с ленинским правительством.

Отправившись через день в банк, чтобы взять некоторую сумму денег на недельные расходы, отец узнал, что его текущий счет был целиком конфискован большевистской властью и что страховое общество, которым он управлял, уничтожено. Отец

вернулся домой нищим. В 1920 году он умер. Когда весть о его смерти дошла до Ленина, моей матери была неожиданно назначена неплохая пожизненная пенсия как «вдове революционера».

Был ли это у Ленина просто акт политического лицемерия или жест, вызванный желанием очистить свою совесть, я не берусь судить. Второе предположение так же возможно, как и первое.

«Мы знаем Владимира Ильича Ленина, какой это был железный большевик… Но мы видим, по рассказу Лядова (М.Лядов. „Мои встречи с Лениным“, 1924), как Владимир Ильич в Женеве был на спектакле „Дама с камелиями“, и когда Лядов обернулся к Владимиру Ильичу, то увидел, как он платочком вытирал слезы» (стенограмма беседы Вс. Мейерхольда с самодеятельными художественными коллективами завода «Шарикоподшипник», 27 мая 1936 года, в Москве).

В первых числах октября 1918 года я был назначен московским Советом председателем «флажной комиссии» и стал ответственным за «костюмировку», за декорирование советской столицы по случаю грандиозных торжеств первой годовщины Октябрьской революции. В течение трех недель я делал бесчисленные карандашные и акварельные наброски, по которым должны были украшаться улицы, площади, фасады; я должен был также контролировать проекты других художников, выбранных для участия в работах моей «комиссии», наблюдать и обеспечивать успешное исполнение гигантских декораций Москвы и ее предместий. Персонал и декорационные мастерские московских театров были целиком предоставлены в мое распоряжение. Десятки портных были мобилизованы для шитья многих тысяч аршин красной материи и холстов для живописи.

При этой комиссии имелась также «подкомиссия для распределения лозунгов». Среди лозунгов, намеченных Центральным комитетом партии, была хорошо известная престарелая цитата из Карла Маркса: «Революция — это локомотив истории». При взрывах общего хохота мы предназначили этот лозунг для железнодорожников и разослали на все вокзалы огромные знамена, на которых написанный локомотив имел на своей «груди», над буферами, портрет бородатого Маркса. По забавному совпадению, через четыре года знаменитый французский кинорежиссер Абель Ганс в фильме «Колесо» также украсил паровоз портретом — Северена Марса. Смех вырвался у меня и в 1935 году (семнадцать лет спустя), когда я прочел в «Правде», что донские железнодорожники обратились к Сталину, назвав его «машинистом локомотива

истории»…

В течение двух недель я не смыкал глаз. Я помню мои вспухшие веки и покрасневшие глаза. В 8 часов утра 7 ноября (по новому стилю) процессии и прочие уличные манифестации должны были начаться. Накануне в 23 часа я закончил последние работы, осмотр украшенной Москвы и, едва держась на ногах, приготовился вернуться домой, захватив с собой старательно упакованные несколько аршинов красной материи для моей подруги (так как, несмотря на сотни тысяч аршинов материи, истраченной на всевозможные знамена, афиши и прочие пропагандные украшения, в Москве царило полное отсутствие материи для одежды населения). Но в тот самый момент, когда я взялся за ручку двери, чтобы покинуть «флажную комиссию», раздался телефонный звонок: говорил народный комиссар почты и телеграфа Николай Подвойский (впоследствии расстрелянный Сталиным), ответственный за общую организацию торжеств:

— Дорогой товарищ, — сказал мне Подвойский взволнованным голосом, — произошла ужасная вещь, и вы один можете нас выручить! Все было предвидено, кроме самого главного: трибуны на Красной площади для членов правительства и иных ответственных лиц, всего — для сотни человек. На этой трибуне должны быть дополнительные подмостки с кафедрой, с которой в девять часов утра, завтра, товарищ Ленин должен будет произнести свою речь. Под трибуной должна быть обширная зала с телефонными и телеграфными аппаратами. Я прошу вас сделать невозможное и рассчитываю на вашу революционную совесть и на ваше мастерство! Отправьтесь немедленно в Главный штаб Московского военного округа; его начальник предупрежден уже и предоставит в ваше распоряжение все, что вы найдете нужным, а также отряды саперов. Желаю вам удачи! До завтра!

Десять минут спустя, в сопровождении старшего плотника «флажной комиссии» и не выпуская из рук драгоценный пакет, я уже был в названном Главном штабе, где его начальник предоставил мне целый караван грузовиков для перевозки строительного материала, вооруженную охрану и обещал немедленно прислать на Красную площадь отряд саперов с необходимыми инструментами. Ночь была ледяная, и я потребовал несколько бочек с керосином, чтобы вылить его на затвердевший снег и поджечь, чтобы лед растаял на пространстве, отведенном для трибуны.

Частные склады строительных материалов в ту эпоху были еще далеко не все национализированы, а национализированные склады находились в состоянии полного беспорядка. Мой плотник знал все тайные пути, и мы прибыли к торговцу деревом

за несколько верст от Москвы.

— Прикажете зарядить оружие? — спросил меня старший охранник.

— В другой раз, — ответил я, смеясь.

Разбуженные нашим неожиданным ночным появлением, торговец в кальсонах и его жена в ночной рубахе, смертельно перепуганные, дрожали передо мной.

— Успокойтесь, граждане, — сказал я, — я пришел только для того, чтобы опустошить ваши склады на срочные нужды товарища Ленина.

— Только для этого? — облегченно прошептал купец. — Какой вы добрый!

В этой фразе торговца не было, увы, никакой иронии.

Сторожа открыли сараи, которые мы просто-напросто ограбили: бревна, доски, гвозди и прочее.

Саперы и керосин уже ждали меня. Огромный огонь расползся по пустынной Красной площади. В две минуты я набросал контуры трибуны, столь же гигантской, как и «исторической», и в час ночи постройка началась. Около четырех часов утра, в ночной тьме и сопровождаемый вооруженными солдатами, появился отряд, долженствовавший сменить усталых саперов, замученных холодом и слишком напряженной работой. Однако внешний вид вновь пришедших удивил меня и вызвал во мне недоверие: эти люди, уже не первой молодости, носили вместо военной формы разнообразные штатские одежды, истертые пальто, мягкие шляпы, башлыки; некоторые были в очках.

— Кто вы такие? — спросил я с недоумением.

— Бригада интеллигентов на принудительных перевоспитательных работах, — был ответ. — Что мы должны делать?

— Строить трибуну для Ленина.

— Гражданин ответственный! — воскликнул один. — Вы слышите?

— Что ж! Построим, построим, — мрачно ответил «гражданин ответственный».

Я принял немедленное решение: мне уже мерещились некоторые предусмотрительно подпиленные доски, некоторые плохо скрепленные столбы, которые, может быть, не изменят будущего вселенной, но мою собственную судьбу — неизбежно.

— Это недоразумение, господа, — сказал я, — вы можете спокойно возвратиться в ваши помещения… А ваши солдаты, если это им доставит удовольствие, могут остаться здесь, — прибавил я в шутку.

Они повернули обратно, а я послал мотоциклистов в Главный штаб с требованием немедленной присылки нового отряда настоящих саперов…

В восемь часов утра, при первом свете зимней зари, трибуна, оконченная и украшенная знаменами, выросла на площади. Изнуренный, с насморком, я вернулся домой с пустыми руками. За нехваткой материи, к моему огорчению, мне пришлось постелить драгоценный рулон на ступеньках и на площадке перед кафедрой Ленина. В девять часов утра Ленин зашагал по несбывшимся платьям моей подруги.

Несмотря на полученное приглашение присутствовать на трибуне, меня там не было, и выступление Ленина я не слушал: я спал или, вернее, дрых до трех часов пополудни. Сколько фотографий было снято с «моей» трибуны, сосчитать трудно, но у меня не сохранилось ни одной.

Шесть лет спустя на том же самом месте был воздвигнут знаменитый «мавзолей» ведеты[227] № 1 двадцатого века.

В 1921 году советская власть заказала мне портрет Ленина, и мне пришлось явиться в Кремль. Когда все очень несложные формальности были исполнены, меня привели в кабинет Ленина.

То, чего я инстинктивно ожидал, не произошло: Ленин не сидел за столом, углубившись в бумаги. Ленин не сделал обычной в таких случаях паузы, как бы с трудом отрываясь от дел и почти случайно заметив вошедшего. Напротив: как только я показался в дверях кабинета, Ленин быстро и учтиво встал с кресла, направляясь ко мне навстречу.

— Странно, — сказал он, гостеприимно улыбнувшись, — я думал почему-то, что вы — гораздо старше… Садитесь, пожалуйста, будьте как дома.

Мы сели друг против друга.

— Я — жертва нашей партии, — продолжал Ленин, — она заставляет меня позировать художникам. Скажите, в чем будут мои обязанности и как вы хотите меня изобразить?

В двух словах я рассказал, что Ленин олицетворяет собой движение и волю революции и что именно это я вижу необходимым отразить в портрете.

Ленин (*улыбаясь*). Но, простите, я ведь только скромный журналист. Я предполагал, что на вашем портрете я буду изображен просто сидящим за письменным столом. Когда я увижу ваш холст осуществленным так, как вы его мне представляете, то я непременно залезу под стол от смущения.

Я. Право и привилегия художника — создавать образы и даже легенды. Если наши произведения оказываются в противоречии с правдой, то будущее наказывает за это прежде всего нас самих.

Но лишать себя этого права мы, художники, не можем и не должны. О Ленине-журналисте, простите меня, я не задумывался, а писать портрет обывателя с бородкой я считаю сейчас несвоевременным.

После короткого молчания (я сказал, конечно, много лишнего) Ленин улыбнулся и произнес:

— Хорошо. Я нахожу недопустимым *навязывать* художнику чужую волю. Оставим это право буржуазным заказчикам. Поступайте так, как вам кажется наиболее правильным. Я в вашем распоряжении, приказывайте, я буду повиноваться. Но сначала договоримся честно: я подчиняюсь партийной дисциплине, я исполняю волю партии, но я — не ваш сообщник.

И, рассмеявшись:

— Ответственность, как вы сказали, останется на ваших плечах.

Ленин был неразговорчив. Сеансы (у меня их было два) проходили в молчании. Ленин как бы забывал (а может быть, и действительно забывал) о моем присутствии, оставаясь, впрочем, довольно неподвижным, и только когда я просил его взглянуть на меня, неизменно улыбался. Вспомнив о ленинской статье «Восстание как *искусство*», я попробовал тоже заговорить об искусстве.

— Я, знаете, в искусстве не силен, — сказал Ленин, вероятно, позабыв о своей статье и о фразе Карла Маркса, — искусство для меня это… что-то вроде интеллектуальной слепой кишки, и когда его пропагандная роль, необходимая нам, будет сыграна, мы его — дзык, дзык! — вырежем. За ненужностью. Впрочем, — добавил Ленин, улыбнувшись, — вы уже об этом поговорите с Луначарским: большой специалист. У него там даже какие-то идейки…

Ленин снова углубился в исписанные листы бумаги, но потом, обернувшись ко мне, произнес:

— Вообще, к интеллигенции, как вы, наверное, знаете, я большой симпатии не питаю, и наш лозунг «ликвидировать безграмотность» отнюдь не следует толковать как стремление к нарождению новой интеллигенции. «Ликвидировать безграмотность» следует лишь для того, чтобы каждый крестьянин, каждый рабочий мог самостоятельно, без чужой помощи, читать наши декреты, приказы, воззвания. Цель — вполне практическая. Только и всего.

Каждый сеанс длился около двух часов. Не помню, в связи с чем Ленин сказал еще одну фразу, которая удержалась в моей памяти:

— Лозунг «догнать и перегнать Америку» тоже не следует

понимать буквально: всякий оптимизм должен быть разумен и иметь свои границы. Догнать и перегнать Америку — это означает прежде всего необходимость возможно скорее и всяческими мерами подгноить, разложить, разрушить ее экономическое и политическое равновесие, подточить его и таким образом раздробить ее силу и волю к сопротивлению. Только после этого мы сможем надеяться практически «догнать и перегнать» Соединенные Штаты и их цивилизацию. Революционер прежде всего должен быть *реалистом*.

Ленин снова хитровато улыбнулся:

— Художник, конечно, тоже. Импрессионизм, кубизм, футуризм и всякие другие «измы» искажают искусство. Оно должно обойтись без «измов». Искусство должно быть реальным.

На банальную тему об отрицательной роли «измов» в искусстве Ленин писал и в своих статьях. Раньше или позже наших сеансов — не помню.

Я хотел было спросить Ленина, как он относится к таким «измам», как «социализм», «коммунизм», «марксизм» и — в будущем — неизбежный «ленинизм», но удержался и промолчал. В комнату тем временем вошла Крупская и спросила меня, не хочу ли я «глотнуть чайку». Я отказался и, поблагодарив, поцеловал ее руку.

— Ишь ты! — воскликнул Ленин, засмеявшись. — Вы, часом, не из дворян?

— Из дворян.

— Ах, вот оно что… Впрочем, я — тоже.

Когда мой набросок был окончен, Ленин, взглянув на него, сказал:

— Tres bien[228], товарищ художник! Посмотрим, во что вы его потом превратите.

Весело смеясь, мы расстались, «товарищески» пожав друг другу руки, но, унося рисунок в папке, я уже знал, что задуманный ранее портрет Ленина как символ боевой воодушевленности революции, символ перекройки судеб человечества я не сделаю. Роль Ленина в подобной «перекройке» показалась мне историческим недоразумением, промахом, массовой аберрацией.

Выйдя из кремлевских ворот, я вдруг испытал чувство морального облегчения, смысл которого осознал лишь пройдя три или четыре улицы: оно было вызвано тем, что мое имя не ассоциировалось у Ленина с именем и драмой моего отца, которые не вплелись в наши беседы.

В декабре 1923 года Лев Борисович Каменев (тогда — председатель московского Совета), впоследствии расстрелянный

Сталиным, предложил мне поехать в местечко Горки (в 35 верстах от Москвы), куда ввиду болезни укрылся Ленин со своей женой. Я вижу, как сейчас, уютнейший барский (а не «рабоче-крестьянский») желтоватый особнячок в стиле русского ампира, с шестью белыми колоннами, возвышавшимися над голубым декабрьским снегом двора и сада.

Каменев хотел, чтобы я сделал последний набросок с Ленина. Нас встретила Крупская. Она сказала, что о портрете и думать нельзя. Действительно, полулежавший в шезлонге, укутанный одеялом и смотревший мимо нас с беспомощной, искривленной младенческой улыбкой человека, впавшего в детство, Ленин мог служить только моделью для иллюстрации его страшной болезни, но не для портрета Ленина.

Я не хочу вспоминать об этой поездке в Горки, но и не могу забыть о ней. Это была моя последняя встреча с Лениным.

Григорий Зиновьев

Осенью того же двадцать третьего года мне случилось ехать в Москву с Григорием Зиновьевым (Аппельбаумом), в его личном вагоне. Первый председатель Третьего Интернационала (расстрелянный впоследствии Сталиным) говорил со мной о Париже. Глаза Зиновьева были печальны, жесты — редкие и ленивые. Он мечтательно говорил о Париже, о лиловых вечерах, о весеннем цветении бульварных каштанов, о Латинском квартале, о библиотеке Святой Женевьевы, о шуме улиц и опять о каштанах

весны. Зиновьев говорил о тоске, овладевшей им при мысли, что Париж для него теперь недоступен. В Петербурге Зиновьев жил в гостинице «Астория», перед которой на площади — Исаакиевский собор, похожий на парижский Пантеон, построенный из сажи, и купол которого Зиновьев ежедневно видел из своей парижской комнаты. Перед входом в Пантеон — зеленая медь роденовского «Мыслителя» (упрятанного нынче в музей)… Багровые листья осеннего Люксембургского сада; на скамейке — японский юноша, студент Сорбонны, размышляющий над французским томом химии или философии; золото рыб в темной влаге фонтана Медичи; осенние листья, порхающие над аллеями; эмигрантские споры за бутылкой вина в угловом бистро…

Вспоминая о Париже, Зиновьев рассказал, как Ленин по вечерам «бегал на перекресток» за последним выпуском вечерних газет, а ранним утром — в булочную, за горячими подковками.

— Его супружница, — добавил Зиновьев, — предпочитала, между нами говоря, бриоши, но старик был немного скуповат…

Но я никогда не забуду зиновьевской фразы, не имеющей, впрочем, отношения к Ленину:

— Революция, Интернационал — все это, конечно, великие события. Но я разревусь, если они коснутся Парижа!

Часа в четыре утра Зиновьев неожиданно воскликнул:

— Жратва!

Обслуженные его охранниками, мы съели копченый язык и холодные рубленые куриные котлеты, запивая их горячим чаем. Около пяти часов утра Зиновьев промычал:

— Айда дрыхать! — и, растянувшись на кушетке, сразу же захрапел, не раздевшись.

Косвенным образом меня связывало с Лениным еще одно знакомство: близкий друг моего отца, его товарищ по ссылке и завсегдатай нашего дома, писатель и врач Сергей Яковлевич Елпатьевский. Автор книг «Рассказы о прошлом», «Очерки Сибири», «Окаянный город», «Служащий», «Воспоминания за 50 лет» (где Елпатьевский писал о своих современниках — Н.К.Михайловском, Г.И.Успенском, А.П.Чехове и других), Елпатьевский вместе с Н.Ф.Анненским (братом поэта Иннокентия Анненского) был редактором «толстого» журнала «Русское богатство» и — после Октябрьской революции — личным врачом Ленина, «кремлевским лекарем».

С моего раннего детства и сквозь все годы моей юности, в дни моих довольно редких заболеваний я всякий раз видел добрую, подбодряющую улыбку Сергея Яковлевича, склонявшегося над моей постелью. В послеоктябрьский, «кремлевский» период своей жизни Елпатьевский во время наших

встреч много и очень интересно рассказывал мне о Ленине, у которого бывал иногда почти ежедневно, но который в годы, предшествовавшие Октябрьской революции (1913–1914), писал о Елпатьевском не очень дружелюбно.

В статье «Радикальный буржуа о русских рабочих», напечатанной в № 3 журнала «Просвещение», в марте 1914 года, Ленин, за подписью В.Ильин (см. т. 2 ˚Сочинений Ленина, Гос. изд. политической литературы, Ленинград, 1952), назвав Елпатьевского «радикальным буржуа, или буржуазным демократом», писал о нем: «Этот писатель — один из вернейших единомышленников и соратников Н.К.Михайловского, которого так неумно превозносят теперь желающие, рассудку вопреки, слыть социалистами „левонародники“. Г-н С.Елпатьевский — внимательный наблюдатель русской обывательской жизни, настроениям которой он „чутко“ поддается».

Далее Ленин, упрекая Елпатьевского в том, что он стал противником «подпольной» политической борьбы и сторонником «борьбы за открытую партию», утверждает, что «не широк кругозор нашего народника, мелок его анализ».

Эта фраза Ленина сыграла решающую роль для всех тех, кому в СССР пришлось и приходится писать о Елпатьевском (Советская энциклопедия и пр.). Вероятно, из-за этой же фразы нигде не упоминается о том, что Елпатьевский был в Кремле личным врачом Ленина. Но что это было так, мне известно с полной точностью. Что же касается самого Ленина, то он писал о Елпатьевском и гораздо более лестные строки. Приведу следующие цитаты из статей Сергея Яковлевича: «Мне нечего говорить здесь об организованных рабочих. Там не приходится идти ощупью в своих умозаключениях — там все ясно и всем видно. Там мнения довольно точно установлены, там не только желания и ожидания, но и требования, подкрепляемые волевыми импульсами, — не стихийными вспышками, а систематизированными и достаточно выработанными методами… И несомненно, мнения, и желания, и ожидания просачиваются из этой организованной среды в деревенскую, откуда она вышла».

«Это пишет, — заключает Ленин, — человек, который никогда не принадлежал к марксистам и всегда стоял в стороне от „организованных“ рабочих. И эта оценка дела со стороны тем ценнее для сознательных рабочих. Г-ну Елпатьевскому… следовало бы подумать над значением того, что ему пришлось признать теперь… но вопрос… поднятый им, далеко выходит за пределы личного разумения отдельных политиков».

В 1918 году, в полный разгар гражданской войны, когда ленинские лозунги летали повсюду: «Грабь награбленное!»,

«Кулаком в морду, коленом в грудь!», «Смерть буржуям!» и тому подобные, я находился еще в призывном возрасте, и мне предстояло быть зачисленным в ряды Красной армии.

— Не беспокойся, мой мальчик, — сказал мне Сергей Яковлевич, — я начиркаю тебе на бумажке такую болезнь, что любая военная медицинская комиссия сразу же сочтет тебя неспособным носить оружие.

И Елпатьевский добавил по-французски:

— Minute, papillon, mon petit![229]

Написав на листе бумаги с печатным указанием своего имени, профессии и адреса, он утвердил своей очень отчетливой подписью какой-то ужасающий диагноз. Решение мобилизационного бюро последовало немедленно: Красная армия во мне не нуждалась…

При наших встречах Сергей Яковлевич иногда говорил мне о своих разногласиях с Лениным, об ошибках марксизма, с которым Елпатьевский, бывший народоволец, отошедший от политической деятельности и ставший беспартийным, не мог согласиться.

— Но ведь я доктор, лекарь, и наше разногласие не мешает мне следить за здоровьем Ильича, — говорил Елпатьевский, — политика и медицина не совпадают: политика часто требует угнетения и даже смерти. Медицина, напротив, требует хорошего здоровья даже для приговоренного к казни преступника.

Ленин умер 21 января 1924 года. Это разнеслось по всему миру. Виктор Серж писал в своем «Tournant obscur»: «Я путешествовал в окрестностях Вены в один из январских дней 1924 года… В купе вагона, заполненном ожиревшими и пожилыми пассажирами, кто-то развернул газету, в которой я прочел заголовок: „Смерть Ленина“… Потом эти люди заговорили об этой смерти. Я слушал. Среди них — ни одного коммуниста, но каждый произносил свои слова с особой серьезностью, с сознанием, что ушел кто-то единственный в своем роде и очень большой, унеся с собой в могилу множество надежд того времени. Я смотрел на лица этих людей другой страны, другого мира, мелких австрийских буржуа, чуждых всякой революции, всякому обновлению: они, каждый по-своему, выражали сожаление по поводу смерти революционера».

Возможно…

Я жил в то время в Петербурге, работая над одной театральной постановкой. На следующий день после смерти Ленина я получил срочный вызов в Москву для того, чтобы написать портрет Ленина в гробу. Меня эта работа не вдохновляла и, чтобы избежать ее, я тотчас переселился на несколько дней к одной актрисе Большого драматического театра

(бывший Суворинский театр)[230], не оставив в моем доме моего нового адреса, но подсунув полученный вызов под мою входную дверь, как это обычно делал почтальон: звонок не действовал.

Портрет Ленина на смертном одре был написан масляными красками К.Петровым-Водкиным, а общий вид траурной залы Дома союзов, украшенной пальмами и знаменами, где отдавали последние почести Ленину, был запечатлен на гравюре А.Кравченко.

Однако, приехав в Москву недели через три, я был немедленно вызван в Высший военный редакционный совет, где мне предложили отправиться в основанный в Москве Институт В.И.Ленина для ознакомления с фотографической документацией ввиду предполагавшихся иллюстраций для книг, посвященных Ленину.

«Ознакомление с документацией» продолжалось около двух недель. В облупившемся снаружи и неотопленном внутри Институте В.И.Ленина (не путать с менее облупившимся, но столь же неотопленным в те годы московским Институтом К.Маркса и Ф.Энгельса) меня прежде всего поразила стеклянная банка, в которой лежал заспиртованный ленинский мозг, извлеченный из черепа во время бальзамирования трупа: одно полушарие было здоровым и полновесным, с отчетливыми извилинами; другое, как бы подвешенное к первому на тесемочке, — сморщено, скомкано, смято и величиной не более грецкого ореха. Через несколько дней эта страшная банка исчезла из Института и, надо думать, навсегда. Мне говорили в Кремле, что банка была изъята по просьбе Крупской, что более чем понятно. Впрочем, я слышал несколько лет спустя, будто бы ленинский мозг был перевезен для медицинского исследования куда-то в Берлин.

Среди множества ленинских рукописей я наткнулся там на короткие, отрывочные записи, сделанные Лениным наспех, от руки, с большим количеством недописанных слов, что вообще было характерно для многих его писаний — до частных писем включительно (я мог судить по письмам, адресованным моему отцу). Эти записи, помеченные 1921 годом, годом Кронштадтского восстания, показались мне чрезвычайно забавными, и без какой бы то ни было определенной цели, но просто так я, не снимая рваных варежек (пар изо рта валил облаками), незаметно переписал их в мою записную книжку. Вскоре, однако, и эти ленинские странички, как и банка с мозгом, исчезли из института или — ушли в партийное «подполье». Во всяком случае, я никогда не видел их опубликованными (за исключением двух—трех отдельных фраз), что тоже вполне понятно.

Макс Истман

Когда в 1926 году Борис Суварин (во Франции) и Макс Истман (в Соединенных Штатах Америки) опубликовали знаменитое противосталинское «Завещание» Ленина, переданное Суварину Крупской, то коммунистическая пресса всего мира обрушилась на них, называя их клеветниками, а ленинское завещание — их выдумкой, апокрифом. Доверчивые европейцы и американцы сразу же поверили коммунистам, и завещание скоро было забыто, как анекдот. Прошло тридцать лет, прежде чем Никита Хрущев, вынужденный «десталинизацией», огласил, в свою очередь, этот документ, секретно хранившийся в Кремле, и только после этого все вдруг поверили в его подлинность и в его, теперь уже утерянное, значение.

Когда я приехал во Францию, моя записная книжка лежала в моем кармане. О ленинских записках я больше не думал. Впрочем, если бы я и попытался их опубликовать за границей, их, несомненно, ожидала бы участь ленинского «Завещания». Но с течением времени они постепенно заняли в моем сознании одно из главных мест при мыслях о международном политическом положении, и после хрущевских признаний я решил добиться опубликования ленинских страничек. Переведя их на французский язык, я предложил этот текст некоторым парижским газетам. Но все они отказались взять па себя «подобную ответственность», оправдываясь тем, что я не могу представить «официальных доказательств» подлинности текста. В ответ на мое замечание, что в данном случае Советы должны предъявить доказательства, что Ленин этого никогда не писал, редакторы газет пожимали плечами. Текст остался неопубликованным несмотря на то, что его политическое значение (которое я сам в 1924 году не смог осмыслить), по-моему, огромно.

В первые годы после Октября Ленин, человек дальновидный, скоро понял невозможность немедленного осуществления коммунистической революции в мировом масштабе, и уже во время Третьего конгресса Коминтерна (Коммунистический интернационал) необходимость восстановления дипломатических и коммерческих связей с «капиталистическими» (то есть с враждебными и подлежащими разрушению) странами была признана обязательной для спасения советских стран от их слишком рискованной изоляции. Задача начать в этом направлении первые дипломатические шаги была возложена на Г.В.Чичерина.

Необнародованные ленинские записи говорили: «В результате моих непосредственных наблюдений в годы моей эмиграции я должен признаться, что так называемые культурные слои Западной Европы и Америки не способны разобраться в современном положении вещей, ни в реальном соотношении сил; эти слои следует считать за глухонемых и действовать по отношению к ним, исходя из этого положения…[231]

Революция никогда не развивается по прямой линии, по непрерывному возрастанию, но образует цепь вспышек и отступлений, атак и успокоений, во время которых революционные силы крепнут, подготавливая их конечную победу[232].

На основании тех же наблюдений и принимая во внимание длительность нарастания мировой социалистической революции, необходимо прибегнуть к специальным маневрам, способным ускорить нашу победу над капиталистическими странами.

а) Провозгласить для успокоения *глухонемых* отделение (фиктивное!) нашего правительства и правительственных учреждений (Совет Народных Комиссаров и пр.) от Партии и Политбюро и в особенности от Коминтерна, объявив эти последние органы как независимые политические группировки, терпимые на территории Советских Социалистических Республик. *Глухонемые поверят*.

б) Выразить пожелание немедленного восстановления дипломатических сношений с капиталистическими странами на основе полного *невмешательства* в их внутренние дела. *Глухонемые снова поверят*. Они будут даже в восторге и широко распахнут свои двери, через которые эмиссары Коминтерна и органов партийного осведомления спешно просочатся в эти страны под видом наших дипломатических, культурных и торговых представителей.

Говорить правду — это мелкобуржуазный предрассудок. Ложь, напротив, часто оправдывается целью.

Капиталисты всего мира и их правительства в погоне за завоеванием советского рынка *закроют глаза* на указанную выше действительность и превратятся таким образом в *глухонемых слепцов*. Они откроют кредиты, которые послужат нам для поддержки коммунистической партии в их странах и, снабжая нас недостающими у нас материалами и техниками, восстановят нашу военную промышленность, необходимую для наших будущих победоносных атак против *наших поставщиков*. Иначе говоря, они будут трудиться по подготовке их собственного самоубийства»[233].

Бросая теперь ретроспективный взгляд на полное сорокалетие «деловых» связей Советского Союза с капиталистическими странами, нельзя не признать записки Ленина пророческими. К советским разведчикам и шпионам, приезжавшим в свободные страны под видом дипломатических, торговых и культурных представителей, прибавились за последние годы советские спортивные команды, фольклорные, балетные, драматические и цирковые труппы, а также советские туристы. В свободных странах «глухонемые слепцы», не способные разобраться ни в современном положении вещей, ни в реальном соотношении сил и трудящиеся по подготовке их собственного самоубийства, наивно принимают советских дипломатических, торговых и культурных представителей — только за таковых, а советских атлетов, циркачей, танцоров и туристов — только за безвредных иностранных посетителей. К этому следует прибавить полную тщетность международных конференций с представителями Коммунистического

интернационала.

«Дипломатические» (если можно так выразиться) успехи советской власти достигли таких высот, что СССР имеет теперь в каждой свободной стране по два посольства: одно — официальное, которое не вмешивается во внутренние дела страны, где оно находится; второе — которому поручено *вмешиваться* во внутренние дела, помещается в центральном комитете местной коммунистической партии.

Но объяснить эти истины свободным странам невозможно. Горбатого могила исправит.

С предполагавшимися иллюстрациями дело дальше не пошло. Но в конце марта 1924 года я получил следующее письмо:

> «СССР К.Ф. Управление фабриками заготовления государственных знаков художнику Анненкову Ю.П.
>
> адрес: Ленинград. Технический отдел 22 марта 1924 г. Мытная, 17, Москва, Ильинка, № 10
>
> Адрес для телеграмм: Москва, „Госзнак“.
>
> Тел. № 74-38
>
> Управление фабриками Госзнак, нуждаясь в создании оригинала портрета В.И.Ленина, который одновременно, являясь художественным, мог бы служить и для целей последующего воспроизведения с него классической гравюры на металле для изделий Госзнака, остановилось на мысли обратиться к некоторым художникам с предложением исполнить такой портрет-оригинал на следующих условиях:
>
> 1. Портрет ввиду указанной цели должен быть исполнен в академическом характере[234] желательно итальянским карандашом или однотипной живописью и быть вполне законченным (не эскизным).
>
> 2. Размер портрета предоставляется выбору и усмотрению художника, причем, однако, также следует иметь в виду вышеуказанное назначение портрета (служить оригиналом для металлографской гравюры).
>
> 3. Крайний срок для исполнения и представления в Управление Госзнака портрета назначается 15 мая 1924 года.
>
> 4. За каждый исполненный портрет по представлении его в Управление Госзнака (Мытная ул., д. 15–17) автору его будет уплачено 500 чер. руб., причем оригинал портрета будет считаться собственностью Госзнака и по его усмотрению может быть воспроизведен всеми доступными ему способами.

5. Кроме того, по выбору Управления Госзнака, два лучших для целей гравюрного воспроизведения портрета, из числа представленных, будут премированы дополнительно: первый премией в 1000 р. и второй — премией в 500 р.

Предлагая Вам принять на себя исполнение такого портрета-оригинала на указанных выше условиях, Управление просит Вас уведомить его о согласии или несогласии.

Управляющий фабриками Заг. Госуд. Зн. Енукидзе».

Такое же письмо было послано Исааку Бродскому, Натану Альтману, Николаю Андрееву и еще некоторым из тех художников, которые имели случай сделать портрет или набросок с живого Ленина.

Я дал мое согласие и, приехав в Москву, исполнил большой портрет Ленина по моему наброску 1921 года. Голова Ленина, написанная масляными красками (черной и белой), занимала на холсте полтора квадратных аршина. Единственно, с чем я не мог согласиться и чему я не подчинился, было условие выполнить портрет в «академическом характере». Мой портрет был ближе всего к кубизму, как и все мои работы тех лет. Дня за три—четыре до указанного «крайнего срока» он был уже сдан в Госзнак. Несмотря, однако, на отсутствие «академизма», я получил через месяц за подписью Енукидзе извещение, что именно моему портрету Управление Госзнака присудило первую премию. Это оказалось весьма своевременным, так как я подготовлял мой отъезд за границу и, конечно, деньги были очень нужны. 1000 рублей равнялась тогда приблизительно 37 000 французских франков, что в 1924 году являлось для меня довольно полезной суммой. За границей у меня не было никаких связей, и я знал, что мне придется начать мою жизнь сначала.

Мой портрет был вскоре воспроизведен на советских почтовых марках, а также выставлен в советском павильоне на парижской Международной декоративной выставке 1925 года. Кроме того, я видел этот портрет воспроизведенным в разных заграничных (русских и иностранных) печатных органах, как и мой карандашный набросок, сделанный в Кремле в 1921 году. В 1958 году в итальянской газете «l Giorno» от 27 июня, в статье, посвященной истории знаменитого парижского кафе «Ротонда», я увидел мой кремлевский рисунок, сопровожденный следующим пояснением: «LENIN frequentava la Rotonde dove il pittore Annenkoff gli fece il ritratto che publichiamo» («Ленин посещал

„Ротонду“, где художник Анненков сделал его портрет, который публикуем»). В течение трех лет, что я прожил в Париже до революции, в 1911–1913 годах, я, завсегдатай «Ротонды», постоянно встречал там Цадкина, Пуни, Кислинга, Шагала, Фужиту, Орлову, иногда — Аполлинера, Модильяни и многих других известностей и знаменитостей, до Пикассо включительно, но ни разу не видел Ленина. Впрочем, Ленин, живший в Париже с 1908 года, покинул этот город уже в январе 1912 года. Теперь журналисты придумали эту монпарнасско-ротондовскую легенду и нередко пишут о ней. Если я не встречал Ленина в «Ротонде», то я заметил его однажды в какой-то кофейне (но не подошел к нему) в Лонжюмо, маленьком парижском предместье, где Лениным была организована партийная школа.

Карандашный портрет Ленина хранится в частной коллекции в Париже. Но его большой портрет в период сталинского самодержавия и «идеологической» диктатуры «социалистического реализма» исчез ввиду его «формалистических тенденций» и только в 1964 году, несколько подретушеванный, снова появился в советской печати (журнал[235] «За рубежом», № 17, 1964, Москва).

Лев Троцкий

Лев Троцкий

В середине января 1923 года, в Петербурге, зашел ко мне на Кирочную улицу Корней Чуковский и сообщил, что из Москвы приехал Вячеслав Полонский с «важными заказами» для питерских художников и что он хочет со мной познакомиться. Полонский состоял тогда председателем Высшего военного редакционною совета (ВВРС). Мы уговорились встретиться в тот же вечер у Чуковского, где я и познакомился с Полонским.

Речь шла об устройстве художественной выставки, посвященной пятилетию Красной армии. Выставка эта должна была положить начало художественному отделу Музея Красной армии. Полонский был уполномочен дать соответствующие заказы ряду художников. Что касалось, в частности, меня, то Полонский, рассказав о своем интересе к моим портретным работам, предложил мне исполнить портреты главнейших руководителей Реввоенсовета, и в первую очередь Троцкого.

Мы тут же заключили договор, и через несколько дней я приехал в Москву. Там в полдень (я только что успел привести себя в порядок с дороги) ко мне явился молодой адъютант председателя Реввоенсовета с предложением сейчас же отправиться к Троцкому, который немедленно меня примет. В здании Реввоенсовета, на Знаменке, поднявшись на второй этаж и пройдя по ряду коридоров с расставленными у дверей молодцеватыми подтянутыми часовыми, проверявшими пропуска с неумолимым, бесстрастным видом, я очутился в приемной Троцкого. Огромный высокий зал был наполнен полумраком и тишиной. Тяжелые шторы скрывали морозный свет зимнего дня. На стенах висели карты Советского Союза и его отдельных областей, испещренных красными линиями. За столом, у стены, сидели четверо военных. Зеленый стеклянный абажур, склоненный над столом, распространял по комнате сумеречный уют и деловитость.

Как только я вошел в комнату, все четверо мгновенно встали и один из них, красивый и щеголеватый дежурный адъютант, поспешно подошел ко мне по малиновому ковру.

— Художник Анненков? — спросил он.

— Да, — ответил я, едва удержавшись, чтобы не сказать «так точно».

— Лев Давыдович вас сейчас примет.

Щеголеватый адъютант снял телефонную трубку и через несколько секунд снова обратился ко мне:

— Можете пройти в кабинет.

Он проводил меня до двери и, слегка приоткрыв ее, вполголоса добавил:

— Налево, к окну.

Я вспомнил — у Толстого: «Затем князь Андрей был подведен к двери, и дежурный шепотом сказал: направо, к окну…»

Проходя в кабинет, я слышал, как за моей спиной военные снова садились в кресла.

По рассказам, чаще всего злобным и язвительным, Троцкий[236] был щупленький человек маленького роста («меньшевик», — острили про него). С меньшевиками Троцкий

был в своей молодости действительно близок, но к его внешнему облику это не имело никакого отношения: он был хорошего роста, коренаст, плечист и прекрасно сложен. Его глаза сквозь стекла пенсне блестели энергией. Он встретил меня весьма любезно, почти дружественно, и сразу же сказал:

— Я хорошо знаю вас как художника. Я знаю, что до войны вы работали в Париже. Я знаю ваши иллюстрации к «Двенадцати» Блока, и у меня есть книга о ваших портретах[237]. Я знаю также о вашем участии в массовых зрелищах[238]. Надеюсь, что вы тоже слыхали кое-что обо мне, и значит, мы — давние знакомые. Присядем.

Мы сели. Троцкий заговорил об искусстве. Но не о русских художниках. Он говорил о «парижской школе» и о французской живописи вообще. Он упоминал имена Матисса, Дерена, Пикассо, но постепенно углублялся в историю. Особенно интересными были для меня довольно колкие замечания Троцкого о том, что французская революция никак не отразилась в искусстве.

— Разве в Давидовском «Убийстве Марата», — говорил Троцкий, — есть что-нибудь от революции? Решительно ничего. Один анекдот: голый Марат в ванне. Разве знаменитая «Свобода, ведущая народ» Делакруа выражает сущность революции? Конечно, нет. Ребенок с двумя пистолетами, какой-то романтик в цилиндре, идущие по трупам, во главе с античной красавицей, обнажившей грудь и несущей трехцветный флаг? Романтический анекдот, несмотря на прекрасные живописные качества. Но в «Коронации Наполеона» тот же Давид сумел блестяще выразить всю торжественную бессмыслицу этого обряда… Портрет, пейзаж, мертвая натура, интерьер, любовь, быт, война, исторические события, веселье, грусть, трагедия, даже безумие (вспомним хотя бы «Сумасшедшую» Жерико) — все это получило свое выражение в живописи. Но революция и искусство — это единение еще не найдено.

Я возразил Троцкому, что революция в искусстве есть прежде всего революция его форм выражения.

— Вы правы, — ответил Троцкий, — но это революция местная, революция самого искусства, и притом очень замкнутая, недоступная широкому зрителю. Я же говорю об отражении общей, человеческой революции в так называемом «изобразительном» искусстве, которое существует тысячелетия. «Тайная Вечеря» — есть, «Распятие» — есть, даже «Страшный суд» — есть, да еще какой: микеланджеловский! А революция? Революции я не видел. Картины, пишущиеся сейчас советскими живописцами, стремящимися «отобразить» революционную стихию, революционный пафос, — нищенски недостойны не

только революции, но и самого искусства…

Побеседовав минут двадцать, я стал прощаться. Троцкий сообщил мне, что завтра он уезжает к себе в ставку, верстах в двадцати под Москвой, и что послезавтра будет там ждать меня для работы.

С этой первой встречи Троцкий превращается для меня из «исторического персонажа» в живого человека и — еще скромнее — в «лично знакомого».

Через день, в условленный час, за мной прислали из Реввоенсовета машину, и я отправился в ставку, забрав с собой все необходимое для рисования. Ставка помещалась в богатейшем национализированном имении князей Юсуповых — Архангельском. Стояла сверкающая зима, снег и иней блестели под ярким солнцем. Около ворот имения стояли часовые. Увидев знакомую машину, они вытянулись во фронт и откозыряли, глядя на меня. Но еще в пути одна вещь меня удивила: по краям дороги, почти на всем расстоянии между Москвой и ставкой, — заржавленные каркасы броневых машин и разбитых орудий, воспоминания о гражданской войне, высовывались из снежных сугробов. Прошло уже полных три года со времени боев (да и были ли они в этом Подмосковье?). Иностранные дипломаты и военные представители часто ездили в ставку к Троцкому. Какое впечатление мог произвести на них подобный пейзаж? Как-то, в одну из наших бесед, я выразил Троцкому мое удивление по поводу столь мрачного и так легко упразднимого обрамления дороги.

— Стратегическая маскировка, — ответил Троцкий, — пусть пока капиталистам кажется, что у нас — полный бедлам, что наша революция — не более чем временный местный кризис, вызванный военными неудачами, и что иностранным капиталистам беспокоиться нечего. Вот и все. Тактика, товарищ!

И, улыбнувшись, добавил:

— Однако в скором времени та же тактика потребует обратной маскировки. Когда станет ясным, что наш бедлам не прекращается, но географически расширяется, то нужно будет сделать так, чтобы капиталистическим странам стало страшно пойти против нас. И вот, принимая у себя представителей капиталистического мира, гниющего Запада, мы будем показывать им торжественные парады, силу нашей военной мощи и ее организованность, демонстрируя орудия и всяческие танки, купленные на том же гниющем Западе.

Такая «обратная маскировка» наступила уже при Сталине и распухает до сих пор с каждым днем до невероятных размеров. В обоих случаях «капиталисты» поверили, вследствие чего из года в

год и продолжают терять свои позиции.

Я бывал в ставке раз пять, если не больше, и два раза там ночевал. В роскошно обставленных комнатах я любовался произведениями Тьеполо, Буше, Фрагонара и других мастеров той же эпохи. Встречался я с Троцким также и в помещении Реввоенсовета, где познакомился и подружился с его заместителем на посту председателя Реввоенсовета Эфраимом Склянским, с которого мне тоже пришлось написать портрет, воспроизведенный в Большой советской энциклопедии 1926 года, т. 2. В позднейших изданиях этой энциклопедии всякое упоминание обо мне было выброшено.

В ставке я сделал три карандашных рисунка с Троцкого, в натуральную величину (бюсты), печатные воспроизведения которых появились впоследствии почти во всех странах (иногда даже без указания моего имени).

Анатолий Луначарский

В выпущенном Государственным издательством в 1926 году огромном (56х49 см) и прекрасно отпечатанном альбоме[239], озаглавленном «Юрий Анненков. Семнадцать портретов», Анатолий Луначарский (тогда — народный комиссар просвещения) писал в своем предисловии к этой книге: «Конструктивист возобладал в Анненкове над реалистом. Это словно не портрет Троцкого, а рисунок, сделанный с какой-то очень талантливой гранитной статуи т. Троцкого. Нет, здесь уже нет ни капли ни доброты, ни юмора, здесь даже как будто мало человеческого. Перед нами чеканный, гранитный, металлически-угловатый образ, притом внутренне стиснутый настоящей судорогой воли. В профильном портрете, родственном известному монументальному анненковскому портрету т. Троцкого, к этому прибавилась еще гроза на челе. Здесь т. Троцкий угрожающ. Анненков придал т. Троцкому люциферовские черты. Я, конечно, оставляю целиком на ответственности художника такую характеристику т. Троцкого. Я ведь здесь не его характеризую, а стараюсь передать на словах трактовку его Анненковым. А у этого художника — огромный диапазон».

Альбом содержит два портрета Троцкого, четыре портрета Г.Зиновьева и по одному портрету Вс. Мейерхольда, К.Радека, В.Антонова-Овсеенко, Э.Склянского, К.Ворошилова, В.Зофа, Н.Муралова, А.Енукидзе, М.Роя, а также А.Луначарского.

О своем портрете Луначарский писал в том же предисловии: «Смею добавить, что ни одно из моих изображений, какое я знаю, будь то рисунки или фотографии, не может быть даже сравниваемо с превосходным листом, который посвятил моей скромной особе художник».

Довольно длинное и чрезвычайно лестное «предисловие» Луначарского заканчивалось следующей фразой: «Да, талант Юрия Анненкова и неподражаемая техника Гиза[240] преподносят не одному только нашему поколению такой прекрасный подарок».

Оптимизм наивного Анатолия Васильевича, увы, не оправдался. В 1928 году, через два года после выхода в свет моего альбома, этот альбом был по приказу Сталина изъят в СССР из всех библиотек, магазинов и частных собраний и предан уничтожению, за исключением страницы с портретом К.Ворошилова, ставшего сталинским приверженцем. До следующих поколений мой альбом не дошел. Троцкий был убит, Мейерхольд погиб в тюрьме, Каменев расстрелян, Радек умер в тюрьме, Антонов-Овсеенко расстрелян, Зиновьев расстрелян,

Склянский погиб при странных обстоятельствах, Зоф расстрелян, Муралов расстрелян, Енукидзе расстрелян. Во время сталинских «чисток», за исключением Ворошилова, только две из этих моих моделей уцелели: Луначарский, назначенный послом в Испанию, но, не успев доехать туда, скончавшийся на юге Франции, и Рой, представлявший в Москве, в Центральном комитете 3-го Интернационала, индусскую коммунистическую партию, но сумевший вовремя выбраться из Советского Союза и вернуться в Индию, разойдясь со сталинской генеральной линией. Мне известны два толстых тома, написанных Роем: «Revolution and Counter-Revolution in China» (Renaissance Publishers, Calcutta, 1946, 690 стр.) и «The Russian Revolution» (в том же издательстве, 1949, 632 стр.).

Портрет Роя под названием «Голова индуса» был в 1937 году приобретен у меня в Париже русским (эмигрантским) культурно-историческим музеем при Русском свободном университете в Праге и воспроизведен в книге, посвященной этому музею («Русское искусство за рубежом», текст Вал. Булгакова и Алексея Юпатова, с предисловием Н.К.Рериха, Прага—Рига, 1938). Что стало с этим музеем (и с «Головой индуса») после советизации Чехословакии — мне неизвестно.

Сразу же после напечатания моего альбома я получил в Париже, через советское полпредство, пять авторских экземпляров и раздарил их моим знакомым, среди которых были Б.Суварин, Анатоль де Монзи (французский сенатор и министр просвещения), а также Х.Раковский, тогда — советский полпред в Париже. Не помню, кому я отдал четвертый экземпляр, пятый же экземпляр сохраняется у меня до сих пор. В 1956 году, сразу после десталинизации, приезжал ко мне один американский библиофил и предлагал мне за него 600 000 (старых) франков. Я отказался продать альбом.

Вот письмо, полученное мною от Х.Раковского (впоследствии погибшего в сталинских застенках):

> «*Тов. Юрию Анненкову*
> *11-го октября 1926*
> *79, rue de Crenelle (VII)*
> Дорогой товарищ.
>
> Искренно благодарю Вас — и от имени Ан. Георг. [241] — за великолепный альбом портретов. Еще раз я мог насладиться (к сожалению, пока в репродукциях) Вашими замечательными работами, в которых безошибочность рисунка совпала с глубочайшим художественным трактованием психологии сюжетов.

Французский ученый Ланжевен[242], которому я показывал Ваш альбом, сделал одно замечание, которое интересно знать Вам, — а именно, что увлечение кубизмом — в прошлом — было для Вас не бесполезным для передачи выражений лиц.

Скоро я поеду в Москву. По обратном приезде надеюсь, что Вы будете у нас с Вашей супругой, и не только на приемах, но и так, запросто, чтобы можно было свободнее покалякать.

Жму Вашу руку.

Х.Раковский».

Раковский, румын по происхождению, получил свое образование во Франции, окончил медицинский факультет в городе Монпелье, где и остался в качестве доктора медицины. В студенческие годы он дружил с юным Анатолем де Монзи и состоял вместе с ним в студенческой политической организации «коллективистов». Пришла большевистская революция. Раковский говорил по-французски значительно лучше, чем по-русски. Но национальность — национальностью, а Интернационал — Интернационалом, и Раковский, за его французский язык, был назначен советским полпредом в Париж, где снова сдружился с де Монзи, часто бывавшим в советском полпредстве. Однако, уехав в 1927 году в Москву, Раковский, примыкавший к группе Троцкого, уже не сумел вернуться в Париж, и мне не удалось с ним «свободнее покалякать». Впрочем, и до его отъезда мы часто «калякали» довольно свободно (как и с первым советским полпредом во Франции Леонидом Красиным, особенно в моей квартире).

Леонид Красин

Вторично вернувшись к имени Красина (см. главу о Маяковском), я добавлю здесь еще одно воспоминание о нем. Вскоре после приезда Красина в Париж первое советское торговое представительство (торгпредство), помещавшееся в Париже на улице Пантьевр и возглавлявшееся Мдивани (впоследствии расстрелянным при Сталине), заказало мне портрет Красина. Он был исполнен масляными красками и более чем в натуральную величину. Это заставило меня очень долго работать, и я закончил портрет, когда Красин был снова вызван в Москву. Во время этого

пребывания в Москве Красин был тяжко болен. Тем не менее, назначенный вскоре на пост полпреда в Лондон, Красин опять вернулся на некоторое время в Париж. Я послал ему на улицу Гренелль извещение о том, что портрет закончен, и получил в ответ следующее письмо, которое привожу здесь полностью:

«12 июня 1926

Многоуважаемый Юрий Павлович!

Я вполне согласен с Вами, что посмотреть портрет было бы лучше в Вашей мастерской, и так как я в Париже все равно должен бывать 2 раза в неделю, то я мог бы с Л.В. и детьми к Вам заехать. Надо бы только знать, в какой день и в какие часы осмотр для Вас причинит наименее неудобств. Затем вопрос высоты: если Ваша мастерская расположена выше 2-го этажа и лифта нет, то мне, пожалуй, трудно туда взбираться. Прошу иметь в виду также, что по вторникам и пятницам от 3 до 6 я бываю у своих врачей и после этих визитов должен сразу возвращаться к себе домой, следовательно, эти два дня выпадают, в остальные же будние дни мы могли бы к Вам заехать от 11 утра и до 6–7 вечера. Сейчас у нас поставили телефон, и можно было бы сговориться по телефону: Montmorancy 10, вызывать надо Mr. или Mme Michaloff, под каковой фамилией известен телефон. Письма тоже адресовать: Mr. Michaloff, Villa Chataignier, Boulevard Briffault, Montmorancy[243].

Мы, вероятно, все лето пробудем в Montmorancy, и, таким образом, в выборе времени надо считаться только с тем, как это Вам будет удобнее.

С товарищеским приветом, Красин».

Моя мастерская находилась в первом этаже. Чтобы войти в нее, надо было подняться всего на одну низенькую ступеньку, отделявшую вход в мастерскую от земли. Я позвонил по телефону, поговорил с Михайловым (неожиданный псевдоним Красина), и он на другой день приехал ко мне с женой и с одной из своих дочерей. Усталость отметилась на его лице: болезнь сделала свое дело.

Портрет Красину очень понравился, но я не мог удержаться от желания сделать карандашный набросок с нового Красина. Он без возражений согласился и, углубившись в кресло, почти неподвижно просидел около сорока минут, принимая, впрочем, участие в наших общих беседах и выпив стакан апельсинового сока. Это было моей последней встречей с Леонидом

Борисовичем. Вскоре, в том же году (1926), Красин скончался. Карандашный набросок (натуральной величины) сохраняется до сих пор у меня. Большой портрет дня через два после описанной встречи был перевезен в полпредство. Где он находится сейчас, мне неизвестно.

Возвращаюсь к Троцкому.

Наши беседы скользили с темы на тему, часто не имея никакой связи с событиями дня и с революцией. Троцкий был интеллигентом в подлинном смысле этого слова. Он интересовался и был всегда в курсе художественной и литературной жизни не только в России, но и в мировом масштабе. В этом отношении он являлся редким исключением среди «вождей революции». К нему приближались Радек, Раковский, Красин и, в несколько меньшей мере, Луначарский (несмотря на то, что именно он занимал пост народного комиссара просвещения). Культурный уровень большинства советских властителей был невысок. Это были очень способные захватчики, одни с идеологическим уклоном, другие — как Сталин — с практической «неуклонностью». Несовместимость интеллигентов с захватчиками становилась ясной уже в первые годы революции. Объединение и совместные действия этих столь разнородных элементов были только результатом случайного совпадения: рано или поздно они должны были оказаться противниками. И как всегда в такой борьбе, интеллигенции было предназначено потерпеть поражение. Если из междоусобной гражданской войны с прежним режимом Троцкий вышел победителем, то лишь потому, что это была война за идейную, идеологическую победу. Но когда наступила борьба за практическую демагогию, он, как интеллигент, неминуемо должен был проиграть.

Однажды, когда я заработался до довольно позднего часа, Троцкий предложил мне переночевать у него в ставке. Я согласился. Красноармеец постелил на удобном «барском» диване, в кабинете, чистую простыню, одеяло и положил подушку в наволочке с инициалами прежних хозяев имения. Почитав на сон газету, я загасил лампу и задремал, но сквозь дремоту вдруг расслышал неопределенный, затушеванный шумок. Я приоткрыл глаза и увидел, как Троцкий, с маленьким карманным фонариком в руке, войдя в кабинет, прокрадывался к письменному столу. Он старался не производить никакого шума, могущего меня разбудить. Но ходить на цыпочках, «на пальцах», как балетные танцоры, было для него непривычным, и он терял равновесие, покачивался, балансируя руками и с трудом делая шаг за шагом. Забрав со стола какие-то бумаги, Троцкий оглянулся на меня: мои

глаза были едва приоткрыты, и я сохранял вид спящего. Троцкий с тем же трудом и старанием вышел на цыпочках из кабинета и бесшумно закрыл дверь.

Нужно было жить в обстановке тех лет в России, чтобы почувствовать всю неожиданность подобной деликатности со стороны вождя Красной армии и «перманентной» революции.

В дальнейшем я часто встречался с Троцким в здании Реввоенсовета и… в национализированном доме Льва Толстого в Хамовническом переулке, где подготовлялся музей писателя. В этом доме мне была отведена обширная комната, в которой я должен был исполнять монументальный портрет Троцкого (около четырех аршин в высоту и трех — в ширину) и куда по этому случаю доставили огромный мольберт. Тогда же мне была выдана, за подписью Склянского, специальная карточка, разрешавшая завтракать и обедать в столовой Реввоенсовета. Никаких «Яров» и прочих ресторанов, с балалаечниками и цыганскими хорами, в Москве уже не было: они поспешно перебрались в Париж.

Как-то в коридоре Реввоенсовета посыльный, мальчик лет пятнадцати, одетый в красноармейскую форму, увидел Троцкого, встал во фронт и, лихо щелкнув каблуками, отдал честь. Улыбнувшись, Троцкий произнес:

— Здорово, мальчуган! Но ты должен знать, что честь отдают только тогда, когда на голове фуражка: это даже называется «козырять», «откозырять». А если голова, как сейчас у тебя, голая, то следует только становиться во фронт, руки по швам.

— Слушаюсь, товарищ Троцкий! — ответил мальчик, снова щелкнув каблуками и снова машинально козырнув.

Испугавшись своей оплошности, мальчик воскликнул:

— Извиняюсь, товарищ Троцкий!

Троцкий засмеялся:

— Катись, катись! Ничего страшного!

— Так точно, товарищ Троцкий!

Руки мальчика на этот раз были по швам.

Я спросил у Троцкого, каким образом он ознакомился со всеми мелочами военных условностей? Он ответил мне довольно длинной тирадой, которую впоследствии я почти дословно прочитал в его книге «Моя жизнь», выпущенной уже за границей, в изгнании. Желая быть наиболее точным, я приведу здесь в качестве ответа выдержку из этой книги: «Был ли я подготовлен для военной работы? Разумеется, нет. Мне не довелось даже служить в свое время в царской армии. Ближе я подошел к вопросам милитаризма во время Балканской войны, когда я несколько месяцев провел в Сербии, Болгарии и Румынии. Но это

был все же общеполитический, а не чисто военный подход. Мировая война всех на свете приблизила к вопросам милитаризма, в том числе и меня. Но дело шло все же прежде всего о войне как продолжении политики и об армии как ее орудии. Организационные и технические проблемы милитаризма все еще отступали для меня на задний план…

В парламентских государствах во главе военного и морского министерства не раз становились адвокаты и журналисты, наблюдавшие, как и я, армию преимущественно из окна редакции, только более комфортабельной… Но… в капиталистических странах дело шло о поддержании существующей армии, то есть, в сущности, лишь о политическом прикрытии самодовлеющей системы милитаризма. У нас дело шло о том, чтобы смести начисто остатки старой армии и на ее месте строить под огнем новую, схемы которой нельзя было пока еще найти ни в одной книге. Это достаточно объясняет, почему к военной работе я подходил с неуверенностью и согласился на нее только потому, что некому было нынче за нее взяться.

Я не считал себя ни в малейшей степени стратегом… Правда, в трех случаях — в войне с Деникиным, в защите Петрограда и в войне с Пилсудским — я занимал самостоятельную стратегическую позицию и боролся за нее то против командования, то против большинства ЦК. Но в этих случаях стратегическая позиция моя определялась политическим и хозяйственным, а не чисто стратегическим углом зрения. Нужно, впрочем, сказать, что вопросы большой стратегии и не могут иначе разрешаться».

— Вот и все, — добавил Троцкий, — я формировал нашу армию, а армия формировала Троцкого. Таким образом я постепенно освоился со всякой чепухой военщины, до маршировки и даже до отдания чести включительно.

Но, по существу, вся эта «чепуха военщины» была глубоко чужда Троцкому. Это происходило в эпоху, когда сорванные революцией погоны и эполеты считались символом свергнутого строя. Известный московский портной, имя которого я запамятовал, одевавший до революции московских богачей и франтов, был поставлен во главе «народной портняжной мастерской», доступной, конечно, только членам советского правительства и партийным верхам. В этой «народной мастерской» был сшит, с дипломатическими целями, «исторический» фрак наркома иностранных дел Г.В.Чичерина. Мне случайно довелось увидеть этот фрак еще в незаконченном виде, и портной, подмигнув, сказал:

— Вот, полюбуйтесь: первый рабоче-крестьянский фрак!

Чичерин появился в нем впервые на международной конференции в Генуе в 1922 году и сильно разочаровал европейцев, ожидавших увидеть советского представителя в рабочей блузе или в фольклорной мужицкой рубахе.

Тот же портной одевал первых советских послов («полномочных представителей»), и он же изготовлял военное обмундирование для высшего командного состава Красной армии. Между прочим: художник, автор первой красноармейской беспогонной формы, с суконным шлемом былинного стиля с красной звездой, был почему-то довольно скоро после этого расстрелян…

Когда все мои эскизы к портрету Троцкого были закончены и я должен был приступить к холсту, уже стоявшему на мольберте в доме Толстого, Троцкий, разговаривая со мной в Реввоенсовете, сказал полушутя-полусерьезно:

— А как же мне нарядиться для портрета? Позировать в военной форме мне бы не хотелось. Могли бы вы набросать что-нибудь соответствующее для нашего портного?

Я набросал карандашом темную, непромокаемую шинель с большим карманом на середине груди и фуражку из черной кожи, снабженную защитными очками. Мужицкие сапоги, широкий черный кожаный кушак и перчатки, тоже из черной кожи, с обшлагами, прикрывавшими руки почти до локтей, дополняли этот костюм. Вспоминаю, как во время одной из примерок я сказал:

— В этом нет ничего военного.

Троцкий улыбнулся:

— Но в этом есть что-то трагическое.

— Не трагическое, — ответил я, тоже рассмеявшись, — но угрожающее.

В этой «одежде революции» Троцкий позировал мне для своего четырехаршинного портрета. В этом же костюме Троцкий был снят рядом со мной правительственным фотографом. Этот снимок у меня сохранился до сих пор и в свое время (1923) оказал мне однажды неожиданную услугу. Я жил в Москве на Пречистенке (в здании Академии художественных наук), в первом этаже. Вход в квартиру был со двора, ворота которого наглухо закрывались на ночь, и у жильцов дома был ключ, которым открывалась калитка. Как-то ночью, возвращаясь домой, я обнаружил, что забыл ключ в квартире. Звонок, само собой разумеется, не действовал. Я подошел к окну моей комнаты и нажал на его раму. Окно распахнулось: по счастью, оно не было заперто на задвижку. Обрадованный, я начал карабкаться на подоконник, чтобы перелезть в мою комнату, но чья-то рука

схватила меня за плечо. Передо мной стояли два милиционера, которые потребовали у меня объяснений. Но рассказ о забытом ключе их не убедил.

— По ночам через окна порядочные не лазают! Предъявить документы!

Голос милиционера был неумолим. Ни «личной карточки», ни иных документов у меня с собой не оказалось, но в бумажнике нашлась моя фотография с Троцким. Я показал ее милиционерам. Они сразу же узнали «любимого вождя», и, возвращая мне карточку, один из них сказал изменившимся голосом:

— Ладно, лезьте!

— Молчи! — прервал его другой милиционер и, повернувшись ко мне, произнес:

— Мы приносим вам, уважаемый товарищ, наши извинения. Вы видели, как советская милиция бдительна.

Подтолкнув меня на подоконник и откозыряв, они твердым шагом удалились в бесфонарную ночную тьму тогдашней Москвы.

Последняя примерка костюма Троцкого происходила в его ставке. Часов в одиннадцать утра портной уехал в Москву. Я остался завтракать у Троцкого и должен был уехать только около трех часов пополудни. Перед моим отъездом Троцкий оглядел меня с головы до ног и заявил:

— Что же касается вашего собственного костюма, то он мне не нравится; в особенности ваши легкие городские ботинки: они вызывают во мне страх при теперешнем тридцатиградусном морозе. Я вас обую по-моему.

И он повел меня в особую комнату, служившую складом, полным всевозможных гардеробных подробностей: шубы, лисьи дохи, барашковые шапки, меховые варежки и пр.

— Это все подарки и подношения, с которыми я не знаю, куда деваться, — пояснил Троцкий, — пожалуйста, не стесняйтесь!

И он выбрал для меня замечательную пару серовато-желтых валенок на тонкой кожаной подкладке и с неизносимыми кожаными подошвами. Валенки были мне несколько велики и подымались почти до самого верха бедер. Мне казалось, что я обулся в легендарные семиверстные сапоги. Внутри валенок было выбито золотыми буквами следующее посвящение: «Нашему любимому Вождю, товарищу Троцкому — рабочие Фетро-треста в Уральске».

— Прекрасно! Теперь мы сквитались, и моя совесть очистилась! — улыбнулся Троцкий.

К барашковой тужурке, подаренной мне годом раньше К.Станиславским (см. гл. о Мейерхольде), прибавились теперь

валенки Троцкого. Я сохранял их в моем шкафу как «исторические ценности» до самого отъезда за границу.

Писать портрет пришлось долго: двенадцать квадратных аршин. Весь верх картины, то есть лицо, я вынужден был писать, сидя на складной лестнице. Троцкий позировал, сидя в кресле, поставленном на столе. Он приходил очень точно в назначенный час, раза по три в неделю, и в моей мастерской переодевался в «одежду революции», хранившуюся здесь же, на вешалке.

В комнате висели два небольших фотографических портрета Толстого: один, вероятно, был ровесником Анны Карениной, другой был сделан лет за пять до трагической смерти Толстого. Когда приходил Троцкий, мы, конечно, говорили о Толстом. Преклонение Троцкого перед Толстым было нескрываемо. Троцкий рассказал мне, как в юности он находился под влиянием толстовского мироощущения и что «одна мужицкая рубаха графа Толстого стоит половины всего Тургенева».

Троцкий уходил, и я оставался наедине с портретом Толстого. Я не был ни суеверен, ни очень застенчив. Но портреты Толстого меня почему-то смущали. Я постоянно оглядывался на них и всякий раз ощущал, что я работаю не в мастерской художника, а в доме Толстого. И вдруг мне припомнилась фраза Толстого, обрисовавшая мастерскую князя Нехлюдова, бросившего службу и решившего заняться живописью: «В мастерской стоял мольберт с перевернутой начатой картиной и развешены были этюды».

Я осторожно снял со стены портреты Толстого, бережно положил их в ящик стола и приколол на стену мои этюды к портрету Троцкого. И сразу почувствовал облегчение. Вечером, уходя, я отколол мои наброски и снова повесил фотографии Толстого на прежние места. Так поступал я потом ежедневно. Работа значительно облегчилась.

Во время сеансов мы много говорили о литературе, о поэзии (к которой Троцкий относился с большим вниманием) и об изобразительном искусстве. Могу засвидетельствовать, что среди художников тех лет главным любимцем Троцкого был Пикассо. Троцкий видел в формальной неустойчивости, в постоянных поисках новых форм этого художника воплощение «перманентной революции», той самой «перманентной», которая принесла Пикассо славу и богатство и которая стоила Троцкому жизни.

Однажды мы зашли в музей Щукина, находившийся в двух шагах от Реввоенсовета. Музей был национализирован, и самому Щукину, который открыл Пикассо, открыл Матисса, Щукину, создавшему в Москве бесценный музей новейшей европейской живописи, — этому щедрейшему Щукину была отведена в его

доме находившаяся при кухне «комната для прислуги».

Троцкий задержался перед холстами Пикассо, и я сделал с него набросок на фоне «Арлекина» этого мастера.

Когда летом 1923 года портрет Троцкого был наконец закончен, Реввоенсовет организовал по этому случаю весьма торжественную однодневную его выставку для командиров Красной армии. Веселое, горланящее сборище крепкотелых молодцов, махорочных курильщиков, опьяненных недавними победами: будущие генералы и маршалы СССР. Среди присутствовавших были: Тухачевский (командующий 5-й армией и Западным фронтом, в будущем — расстрелянный Сталиным); Сокольников (командующий 8-й армией и Туркфронтом, расстрелянный Сталиным); Смилга (член Реввоенсовета 5-й армии, расстрелянный Сталиным); Уншлихт (член Реввоенсовета республики, расстрелянный Сталиным); Раскольников (командующий Балтийским и Каспийским флотами. Покончил самоубийством в эмиграции, во Франции); Зоф (командующий морскими силами республики, расстрелянный Сталиным); Муралов (начальник Московского военного округа, расстрелянный Сталиным); Антонов-Овсеенко (начальник Политического управления Реввоенсовета республики, расстрелянный Сталиным)[244] и другие, которых я забыл и которых, вероятно, ожидала та же участь. Дней через пять Тухачевский тоже позировал мне для карандашного портрета, находящегося у меня.

Ни Троцкого, ни его заместителя Склянского в этот день не было в Москве: их представлял Вячеслав Полонский. В гуще этих трагических героев я был сфотографирован на фоне портрета Троцкого. Впрочем, в этой же гуще находились Ворошилов и Буденный, которые сумели уцелеть.

Эфраим Склянский был правой рукой Троцкого и, по существу, вся организационно-административная работа по созданию и укреплению Красной армии была делом его рук. Троцкий писал о нем («Моя жизнь»):

«Среди других партийных работников я застал в военном ведомстве военного врача Склянского. Несмотря на свою молодость — ему в 1918 году едва ли было двадцать шесть лет, — он выделялся деловитостью, усидчивостью, способностью оценивать людей и обстоятельства. Я остановил свой выбор на Склянском в качестве моего заместителя. Я никогда не имел впоследствии случая пожалеть об этом… Если можно кого сравнить с Лазарем Карно французской революции, то именно Склянского. Он был всегда точен, неутомим, бдителен, всегда в курсе дела… Можно было позвонить в два часа ночи и в три.

Склянский оказывался в комиссариате за письменным столом.

— Когда вы спите? — спрашивал я его.

Он отшучивался».

По случайному совпадению я написал портрет Склянского именно за его письменным столом.

Для выполнения этого портрета (масляные краски, размер несколько больше натуральной величины) мне была отведена комната в помещении Реввоенсовета, и я работал в ней не менее двух недель. В том же коридоре, почти напротив, находился кабинет Троцкого. Перед дверями обеих комнат постоянно стояли часовые.

В предисловии к моему альбому «Семнадцать портретов» Луначарский говорил о Склянском: «Тов. Склянский воспринят художником как один из центральных мозговых узлов огромного организма, к нему с разных сторон подходят центростремительные нервы, их ветви, в нем перерабатываются директивы, которые тотчас же текут вновь в пространство и где-то создают целесообразную реакцию. Целая коллекция инструментов такого рода управления окружает т. Склянского как одного из центральных распорядителей Красной армии. И среди них он стоит исполнительный, весь отдавшийся этой внутренней работе внимательного вслушивания в голоса телефонов и телеграфов, их быстрой и точной переработке и распоряжения. Портрет доведен при большом внешнем сходстве почти до абстрактной формулы — вот вам центральный агент революционного государства…»

Независимо от перечисленных качеств Склянский был очаровательным товарищем и очень культурным человеком, любившим искусство; несмотря на перегруженность работой, он не пропускал ни одной выставки, ни одной театральной премьеры, ни концерта.

В 1925 году Склянский был командирован в Соединенные Штаты Америки, но по приезде туда сразу же по странной случайности (довольно сомнительной) утонул, катаясь где-то на лодке. Когда по дороге в Москву прибыла в Париж из Америки урна с прахом Склянского, то в полпредстве состоялось собрание, посвященное его памяти. Урна стояла посредине огромного стола, покрытого скатертью…

Мой портрет Склянского был воспроизведен на целой странице в Большой советской энциклопедии (т. 2, Москва, 1926), в статье, написанной обо мне советским искусствоведом А.Федоровым-Давыдовым. Но в последующих изданиях этой энциклопедии всякое упоминание обо мне было выброшено.

В январе 1923 года Троцкий попросил меня сделать

несколько иллюстраций к его «Приказу Революционного Военного Совета Республики к пятилетию Красной армии» (5 февраля 1923 года). Но вечером того же дня Полонский, передавая мне текст «Приказа», сказал, что все рисунки должны быть сданы в типографию на другой же день утром. Я сделал их в одну бессонную ночь (что очень понравилось Склянскому, но что несомненно отразилось на качестве рисунков). «Приказ» вышел отдельным изданием, в красках, в пяти тысячах экземпляров. Вот несколько фраз из этого «Приказа», которые следовало бы запомнить всем политическим деятелям свободных стран и их «специалистам по советским вопросам», до сих пор еще верящим, что можно добиться «мирного сосуществования» с СССР путем каких-то международных конференций: «Мировая коммунистическая партия задачей своей имеет перестроить весь мир, независимо от нации, расы и цвета кожи. Советская Россия — крепость мировой революции. Красная армия — щит угнетенных и меч восставших! Красная армия нужна нынче мировой революции.

Молодые воины!.. Учитесь на прошлом, готовьтесь к будущему… Красноармейцы, командиры, комиссары! Склоним сегодня боевые знамена перед памятью погибших. Отдадим дань героическому прошлому — не для успокоения, а для удесятеренной работы. Наш завтрашний день должен и будет славнее вчерашнего. Учитесь! Крепните! Мужайте! Готовьтесь!»

Под «Приказом» подписи:

Председатель Революционного Военного Совета Республики: Лев Троцкий

Заместитель Председателя Революционного Военного Совета Республики: Э.Склянский

Главнокомандующий: С.Каменев

Член Революционного Военного Совета Республики: С.Данилов[245]

Начальник Политического Управления Революционного Военного Совета Республики: В.Антонов-Овсеенко

Начальник штаба РККА: П.Лебедев[246]

В то время все эти будущие жертвы были еще живы и занимали указанные здесь посты.

У меня до сего дня хранится этот редчайший документ. Более чем редчайший. Через несколько месяцев, в 1924 году, в томе «Советская культура» (изд. «Известий ЦИК СССР и ВЦИК», Москва) в статье Ив. Лазаревского «Искусство советской книги» говорилось: «Нельзя не указать на издание РВСР — Приказ РВСР от 5 февраля 1923 года, № 279, к пятилетию Красной армии, с рисунками Ю.Анненкова, едва ли не единственный в мире

военный приказ, изданный при участии художника-графика».

Владимир Антонов-Овсеенко (партийная кличка Штык) совместно с Николаем Подвойским командовал в день 25 октября большевистским переворотом, относясь к этому делу как к искусству (следуя словам Маркса—Ленина). Разумеется, трудно поверить, что низкорослый, патлатый, очкастый Антонов-Овсеенко, бывший офицер царской армии, находился в этот день одновременно: в Смольном институте, в Петропавловской крепости, у здания городского телефона, у главного почтамта, на крейсере «Аврора», на Дворцовой площади, на отдаленной набережной при высадке кронштадтских матросов, на минном заградителе «Амур», в Зимнем дворце при аресте министров Временного правительства, в толпе на Троицком мосту, оберегая их от самосуда… Но в действительности было именно так. Недаром существуют легенды о ковре-самолете и о сапогах-семиверстках (уже упомянутых на этих страницах).

В молочном тумане над Невой бледнел силуэт «Авроры», едва дымя трубами. С Николаевского моста торопливо разбегались последние юнкера, защищавшие Временное правительство. Уже опустилась зябкая, истекавшая мокрым снегом ночь, когда ухнули холостые выстрелы с «Авроры». Это был финальный сигнал. Я присутствовал на Дворцовой площади в качестве неисправимого ротозея («Живописец живет глазами», — сказал Рембрандт или Фрагонар. Кажется, Фрагонар, в своих впечатлениях о путешествии по Италии). Добровольческий женский батальон, преграждавший подступ к Зимнему дворцу, укрывшийся за дровяной баррикадой, был разбит. Дрова разлетались во все стороны. Я видел, как из дворца выводили на площадь министров, как прикладами били до полусмерти обезоруженных девушек и оставшихся возле них юнкеров…

В главе, посвященной Ленину, я уже говорил, что после взятия Зимнего дворца мне удалось пробраться в Смольный институт, где заседал Съезд Советов. Там, на трибуне, я впервые увидел Троцкого. Поверх довольно элегантного черного костюма на нем была надета распахнутая и сильно потасканная шинель дезертира. Троцкий говорил о победе:

— От имени Военно-революционного комитета объявляю, что Временное правительство больше не существует (овация). Отдельные министры подвергнуты аресту. Другие будут арестованы в ближайшие часы (бурные аплодисменты). Нам говорили, что восстание в настоящую минуту вызовет погром и потопит революцию в потоках крови. Пока все прошло бескровно. Мы не знаем ни одной жертвы. Я не знаю в истории примеров революционного движения, где замешаны были бы такие

огромные массы и которое прошло бы так бескровно. Обыватель мирно спал и не знал, что в это время одна власть сменялась другой…

В этот момент в залу вошел Ленин.

Троцкий:

— В нашей среде находится Владимир Ильич Ленин, который в силу целого ряда условий не мог до сего времени появиться среди нас… Да здравствует возвратившийся к нам товарищ Ленин! (Бурная овация.)

Я убежден, что о «бескровности» переворота Троцкий говорил совершенно искренне: всю последнюю неделю он «заседал», «вырабатывал», «сносился по телефону», «подписывал», «руководил» — за письменным столом и «наблюдал восстание преимущественно из окна редакции». Кровь на площади Зимнего дворца видел я, то есть обыватель, давно потерявший в те месяцы представление о том, что значит «мирный сон».

Мои встречи с Троцким продолжались на протяжении нескольких месяцев. В личной жизни Троцкий, несмотря на свою огромную популярность, оставался необычайно прост, приветлив и человечен. О кличках — «наш любимый вождь», «наш великий учитель», «любимый отец народов» и пр., которыми украшались коммунистические главари, — Троцкий сказал мне по-французски:

— Stupide exagêration![247]

И по-русски:

— Пошлая, дурацкая театрализация.

В предисловии к книге «Моя жизнь», написанной уже в изгнании, в Турции, на острове Принкипо под Константинополем, Троцкий говорит (14 сентября 1929 года): «Я не могу отрицать, что моя жизнь не принадлежала к числу наиболее ординарных. Но причины этого следует искать скорее в обстоятельствах эпохи, чем во мне самом… Над субъективным встает объективное, и в конечном счете это оно становится решающим».

Летом 1924 года мой портрет Троцкого вместе с портретом В.Полонского, который я тоже успел закончить к этому времени, был отправлен в Италию, на венецианскую международную художественную выставку, устраиваемую там каждые два года («Biennale»). Я уехал туда же одновременно с ними. Портрет Троцкого был повешен на почетном месте в центральной зале советского павильона и воспроизведен на отдельной странице в книге Уго Неббиа «La XIV Esposizione Internazionale d'Arte della Citta di Venezia», 1924. В том же году этот портрет был воспроизведен и в Москве, в книге «Советская культура» (изд. «Известий ЦИК СССР и ВЦИК»). Троцкий был тогда еще Троцким,

а не «Иудой» и не «бешеным псом преступного капитализма» — прозвища, данные ему вскоре Сталиным (Джугашвили) и ставшие в СССР обязательными. Упомянутый здесь Христиан Раковский, весьма порядочный и культурный человек, ценивший Троцкого, в свою очередь должен был опуститься на дно морального падения и опубликовать в «Правде» (21 августа 1936 года) следующее письмо:

НЕ ДОЛЖНО БЫТЬ НИКАКОЙ ПОЩАДЫ!

Чувство безграничной и горячей симпатии к любимому вождю и учителю трудящихся масс товарищу Сталину и его ближайшим сотрудникам, чувство безоговорочной политической солидарности и вместе с тем чувство глубокого возмущения против гнусных и презренных убийц — вот что испытал каждый из нас, прочитав сообщение Прокуратуры СССР от 15 августа.

К этому всеобщему чувству у меня возникло чувство стыда, жгучего стыда за прошлую принадлежность к оппозиции, вожди которой превратились в контрреволюционеров, преступников и убийц…

Для троцкистско-зиновьевских убийц, для организаторов покушения на жизнь любимого нашего вождя товарища Сталина, для троцкистов — агентов германского Гестапо, не должно быть никакой пощады — их надо расстрелять!

Х.Раковский.

Это письмо, продиктованное исключительно страхом, не спасло, однако, Раковского: он тоже был арестован, объявлен Иудой и бешеным псом капитализма и приговорен к расстрелу. Расстрел ему, как и Карлу Радеку, был заменен пожизненным тюремным заключением, потому что оба они были полиглотами, а языковедов в те годы было очень мало в СССР. Радек и Раковский оказались весьма «полезными узниками», так как одного грузинского языка для Интернационала было недостаточно. Они окончили свои дни в тюремной камере.

Здесь полезно будет вспомнить и речь Никиты Хрущева, напечатанную в «Правде» 31 января 1937 года, того самого Хрущева, который в 1956 году объявил «десталинизацию»: «Злодеи-троцкисты готовили террористические акты против наших вождей. Падалью смердит от мерзких и низких выродков!

Эти убийцы метили в сердце и мозг нашей партии. Они подымали руку на товарища Сталина, они подымали ее против нас всех, против рабочего класса, против трудящихся. Подымая

руку против товарища Сталина, они подымали ее против всего лучшего, что имеет человечество, потому что Сталин — это надежда, это чаяние, это — маяк всего передового и прогрессивного человечества. Сталин — это наше знамя! Сталин — это наша победа!

Презренные главари и участники троцкистской банды понесли заслуженную кару. Троцкистская гадина в Советском Союзе раздавлена».

КАКАЯ СУДЬБА ОЖИДАЛА МОЙ ПОРТРЕТ ТРОЦКОГО?

В 1954 году приезжал в Париж один видный «художественный деятель» Советского Союза, председатель Союза художников РСФСР и член-корреспондент Академии художеств СССР. Он позвонил ко мне по телефону и сказал, что хотел бы повидаться со мной. Мы встретились, и в разговоре я между прочим спросил, где находится этот портрет. Но если в 1926 году в Советской энциклопедии писалось, что «в героической композиции» моего портрета Троцкого «дана попытка передать романтику революции», то мой советский гость, посмотрев на меня с удивлением, сказал:

— Неужели вы не понимаете, что мы не можем выставлять публично портрет Троцкого.

Я посоветовал москвичу побывать во французских музеях, где можно одновременно видеть портреты революционеров и их усмирителей, членов конвента и императоров, потому что эти картины являются не только политическими документами, но прежде всего произведениями искусства. Советский гость ответил с презрением:

— Гнилой Запад. Мы бы давно всех Наполеонов, даже давидовских, выбросили в помойку.

Как я уже говорил, Троцкий знал и любил поэзию. Я приведу здесь выдержки из его предисловия к книге молодого (тогда) поэта А.Безыменского «Как пахнет жизнь» (1924): «Безыменский — поэт, и притом свой, октябрьский, до последнего фибра. Ему не нужно принимать революцию, ибо она сама приняла его в день его духовного рождения, нарекла его и приказала быть своим поэтом. Вместе со своим новым поколением Безыменский переживал революцию, проделывал ее, претерпевал ее в ее героических моментах, в ее лишениях, в ее жестокостях, в ее повседневности, в ее замыслах, достижениях, в ее величии и

в трогательных, а подчас смешных и уродливых пустяковинах. Он берет революцию целиком, ибо это — та духовная планета, на которой он родился и собирается жить. Из всех наших поэтов, писавших о революции, по поводу революции, Безыменский наиболее органически к ней подходит, ибо он от ее плоти, сын революции, Октябревич. Ему, Безыменскому, нет надобности планеты перекидывать, как колья. Ему не нужны космические размеры, чтобы чувствовать революцию… Безыменский умеет и в отделении милиции революцию найти».

Это, конечно, весьма элементарно и вполне в «партийной линии». Так мог бы написать любой коммунистический «литературовед». Но, искренне говоря, что другое можно было бы написать о Безыменском, второклассном подражателе Маяковского, уснащенном Демьяном Бедным? Что можно было бы написать о Безыменском, избравшем в те годы линию наименьшего сопротивления, по всем извилинам которой он, правоверный «Октябревич», продолжает идти до сих пор в рядах послушной советской поэзии? Разве в недавние годы Безыменский не дошел по этому пути к позорным публичным (устным и письменным) обвинениям Б.Пастернака в «измене советской литературе, советской стране, всем советским народам» и к публичным (устным и письменным) обращениям к советскому правительству с просьбой о «лишении Пастернака советского гражданства»?

Но предисловие Троцкого к книге Безыменского одновременно носит нескрываемый оттенок иронии: поощрительное обращение взрослого к ребенку. Рядом с этим предисловием статья Троцкого о смерти Сергея Есенина (полностью приведенная мною в главе об этом поэте) должна, благодаря своей глубокой человечности, остаться в русской литературе тех лет и занять достойное место в биографии Троцкого. Вряд ли кто-либо другой из «вождей» пролетарской коммунистической революции решился бы написать подобные слова, посвященные памяти поэта, покончившего с собой из-за неприятия революции, поэта, «несродного» революции.

Написанный в 1926 году, этот некролог уже предсказывал роман Дудинцева «Не хлебом единым». Но говоря, что «в утробе нынешней эпохи скрывается еще много беспощадных и спасительных боев человека с человеком», Троцкий, наверное, не предвидел свою собственную трагическую смерть и не считал ее «спасительной» для человечества. Кроме того, этой фразой Троцкий отказывался от утешительных слов, произнесенных им в ночь на 26 октября 1917 года, о «бескровности» революции. Разговор о «беспощадных боях» во имя «гармонического,

счастливого, с песней живущего общества» является неискоренимым заблуждением многих революционеров. Бывший коммунист Борис Суварин писал: «Никто еще не смог серьезно мотивировать принесение в жертву живущих поколений ради гипотетического счастья будущих поколений». Суварин называет подобный идеализм «высшей абсурдностью». Он, конечно, прав. Но Троцкий был неизлечим и писал еще за несколько месяцев до собственной смерти: «Жизнь прекрасна. Пусть будущие поколения очистят ее от всякого зла, от подавления, от жестокости и будут полностью наслаждаться ею» («Diary in Exile»).

Троцкий поверил в необходимость «высшей абсурдности» смертоносных боев за мир и счастье будущих поколений и пал ее жертвой.

Приложение.
Статьи и эссе

Чужие слова

Пещерные жители ледникового периода, охотники на мамонтов, едва прикрытые звериной шкурой и еще не додумавшиеся до обуви, до собственных имен, сумели оставить нам волшебного альтамирского бизона и непревзойденных лоретских оленей. Современное человечество, в поисках материальных причин бытия, не может разгадать природу художественного творчества. Отсюда, из этой очевидной невозможности, из этого бессилия, сложилось выражение «дар Божий»: человек в недоумении разводит руками.

Действительно, «без многого можно прожить человечеству, без войн и без любви, без государственных мужей, без Цезарей и Наполеонов, без геройства и без международных конференций, без добродетелей и без христианства, без науки можно, без хлеба можно, без одной только красоты невозможно, ибо совсем нечего будет делать на свете! Ибо Шекспир и Рафаэль выше гражданских проблем, выше народности, выше социализма, выше юного поколения, выше химии, выше почти всего человечества, ибо они уже плод, настоящий плод всего человечества и, может быть, высший плод, какой только может быть! Вся тайна тут, вся история тут! Сама наука не простоит минуты без красоты, обратится в хамство, гвоздя не выдумаете…»

Я сбился на чужую речь: это уже пошли слова милейшего Степана Трофимовича Верховенского, его замечательнейшие слова. Достоевский стыдился пафоса и потому подарил эту речь герою почти смешному, на которого сам предлагал смотреть иронически прищуренным глазом. Но сегодняшний читатель принимает речь Степана Трофимовича за чистую монету, без всякой иронии, считая, что пафос нынче уместен. Теперь для этого даже не требуется становиться на цыпочки. Читатель принимает слова Степана Трофимовича за чистую монету, так как только через красоту дана человеку отдушина в вечность, а без вечности можно сойти с ума.

Почему я пишу о красоте, о прекрасном? Не потому ли, что я живу сейчас в Венеции?

Весна. Апрель.

«Кто не видал Венеции в апреле, тому едва ли знакома вся несказанная прелесть этого волшебного города. Кротость и мягкость весны идут к Венеции, как яркое солнце лета к великолепной Генуе, как золото и пурпур осени к великому старцу — Риму. Подобно весне, красота Венеции и трогает, и возбуждает желания. Она томит и дразнит неопытное сердце, как

обещание близкого, не загадочного, но таинственного счастья. Все в ней светло, понятно, и все обвеяно дремотною дымкой какой-то влюбленной тишины: все в ней молчит, и все приветно; все в ней женственно, начиная с самого имени: недаром ей одной дано название *Прекрасной*. Громады дворцов, церквей стоят легки и чудесны, *как стройный сон* молодого бога; есть что-то сказочное, что-то пленительно-странное в зелено-сером блеске и шелковистых отливах немой волны каналов, в бесшумном беге гондол, в отсутствии грубых городских звуков, грубого стука, треска и гама… Ни Каналетти, ни Гварди (не говоря уже о новейших живописцах) — не в силах передать этой серебристой нежности воздуха, этой улетающей и близкой дали, этого дивного созвучия изящнейших очертаний и тающих красок…»

Это тоже не мои слова: я взял их у Тургенева.

Вечереет. Я вдыхаю сумерки Европы. Вечер темнеет, как темнеет картина, как темнеет Венеция, как темнеет наша память, наша впечатлительность, наша совесть. Приближается ночь.

Я присаживаюсь к окну и раскрываю газету. Зачем? Вероятнее всего — по инерции. Но газетные статьи — политика, социальные вопросы — странным образом заглушаются доносящимися, сквозь сгущающийся мрак за окном, из далекого прошлого словами: на этот раз — словами Андрея Петровича Версилова. Вот что, восемьдесят пять лет тому назад, после ужасно долгого отмалчивания, он вынудил из себя по вопросу о том, как кончатся современные государства и чем обновится мир:

— Я думаю, — произнес Версилов, — что все то произойдет как-нибудь чрезвычайно ординарно… Просто-напросто все государства, несмотря на все балансы в бюджетах и на «отсутствие дефицита», un beau matin, запутаются окончательно и все до единого пожелают не заплатить, чтобы всем до единого обновиться во всеобщем банкротстве. Между тем, весь консервативный элемент всего мира сему воспротивится, ибо он-то и будет акционером и кредитором и банкротства допустить не захочет. Тогда, разумеется, начнется, так сказать, всеобщее окисление… А за сим все те, которые никогда не имели акций, да и вообще ничего не имели, то есть все нищие, естественно, не захотят участвовать в окислении… Начнется борьба, и после семидесяти семи поражений нищие уничтожат акционеров, отберут у них акции и сядут на их место акционерами же, разумеется. Может, и скажут что-нибудь новое, а может, и нет. Вернее, что тоже обанкротятся. Далее, друг мой, ничего не умею предугадать в судьбах, которые изменят лик мира сего. Впрочем, посмотри в Апокалипсис…

И вот, следуя завету Андрея Петровича Версилова, я

раскрываю Апокалипсис:

«У самого главного выхода стоял Угрюм-Бурчеев и вперял в толпу цепенящий взор… О, Господи, что это был за взор!.. Человек, на котором останавливался этот взор, не мог вынести его. Рождалось какое-то совсем особенное чувство, в котором первенствующее значение принадлежало не столько инстинкту личного самосохранения, сколько опасению за человеческую природу вообще… На лице не видно было никаких вопросов; напротив того, во всех чертах выступает какая-то невозмутимая уверенность, что все вопросы давно уже решены… Может быть, это решенный вопрос о всеобщем истреблении, а может быть, только о том, чтобы все люди имели грудь, выпяченную вперед на манер колеса… Известно только, что этот неизвестный вопрос во что бы то ни стало будет приведен в действие… Следствие такого положения может быть только одно: всеобщий панический страх…»

Вглядываясь пристально сквозь темноту, я продолжаю перелистывать страницы:

«Город Глупов переименовывается в город Непреклонск. Над городом царит окруженный облаком градоначальник. Около него — шпион. Все дома окрашены светло-серой краской, и хотя в натуре одна сторона улицы всегда обращена на север или восток, другая на юг или запад, предполагалось, что и солнце, и луна все стороны освещают одинаково и в одно и то же время дня и ночи.

На площади — каменные здания: присутственные места и всевозможные манежи: для обучения гимнастике, фехтованию и пехотному строю, для принятия пищи, для всеобщих коленопреклонений и проч.

Всякий дом есть не что иное, как *поселенная единица*, имеющая своего командира[248] и своего шпиона и принадлежащая к десятку, носящему название взвода. Взвод, в свою очередь, имеет командира и шпиона; пять взводов составляют роту, пять рот составляют… В каждом из этих подразделений имеется командир и шпион.

С восходом солнца все в доме поднимаются и облекаются в единообразные одежды (по особым, апробированным градоначальником рисункам[249]). Шпион спешит с рапортами[250]. Жители идут в *манеж для принятия пищи*… По принятии пищи, выстраиваются в каре и, под предводительством командиров, разводятся на общественные работы. Работы производятся по команде. Землю пашут, стараясь выводить сохами вензеля, изображающие начальные буквы имен тех исторических деятелей, которые наиболее прославились неуклонностью[251]. Около каждого рабочего взвода мерным

шагом ходит солдат с ружьем…

В этом мире нет ни страстей, ни увлечений, ни привязанностей. *Все живут каждую минуту вместе, и всякий чувствует себя одиноким*. Жизнь ни на мгновение не отвлекается от исполнения бесчисленного множества обязанностей.

Женщины имеют право рождать детей только зимой, потому что нарушение этого правила может воспрепятствовать успешному ходу летних работ. Союзы между молодыми людьми устраиваются не иначе как сообразно росту и телосложению, так как это удовлетворяет требованиям правильного фронта…

Праздников два: один весной, немедленно после таяния снегов[252], называется *Праздником Неуклонности* и служит приготовлением к предстоящим бедствиям; другой — осенью[253], называется *Праздником Предержащих Властей* и посвящается *воспоминаниям о бедствиях уже испытанных* [254]. От будней эти праздники отличаются только усиленным упражнением в маршировке[255].

Ночью над Непреклонском витает дух Угрюм-Бурчеева и зорко стережет обывательский сон.

Эти *поселенные единицы*, все это, взятое вместе, не намекает ли на какую-то лучезарную даль, которая покамест еще задернута туманом, но со временем, когда туманы рассеются, и когда даль откроется…»

Частично туманы уже рассеялись, и многое из этих пророчеств уже знакомо на практике. Если, читая пророчества, я осмеливаюсь делать мои примечания на полях страшной и священной книги, то не потому ли, что чтение пророчеств похоже на решение алгебраических задач, где таинственные иксы и игреки надлежит заменять привычными, понятными обозначениями, раскрывая скобки?

— Да ведь это совсем не Вельзевул, черт возьми, и не Князь Тьмы! — восклицает обрадованный читатель, опускаясь на землю, — это просто Иван Иваныч Сысоев! Да и город Глупов, переименованный в Непреклонск, символизирует ли он только Россию, как думали когда-то наивные россияне и как еще думают граждане и политические деятели свободных стран? Не принимает ли Непреклонск вселенские размеры?

Такие открытия ставят вещи на свои места. Близорукость превращается в дальнозоркость (независимо от возраста). Но заглядывать в слишком отдаленное будущее — преждевременно и небезопасно. У одного из героев Салтыкова-Щедрина от подобного любопытства проистекли даже подергивания лица.

«Да-с, — говорил этот герой, — я озабочен-с. Посмотришь в эту закрытую для многих книгу — увидишь там все такое

несообразное. Кружатся-с, рвут друг друга, скалят зубы-с. Неутешительно-с».

«Я знал, — добавляет от себя Щедрин, — одного мудреца, который даже зажимал нос, как только приходилось поднимать завесу будущего»…

Ночь.

Я откладываю Апокалипсис на ночной столик, укрываюсь одеялом, гашу лампу и стараюсь, стараюсь, стараюсь заснуть. Сон, как Венеция, как беспредметная живопись (запрещенная в Непреклонске как нечто, отрывающее нас от действительности), уносит нас в синеву видений… Ни своих, ни чужих слов. Отвлеченность. Полет. Полет на собственных крыльях, которые, проснувшись, мы не можем отыскать ни на вешалке, ни в шкафу, ни на стуле, ни под кроватью.

Театр Гоголя

Гоголь велик. Гоголь огромен. О нем уже столько сказано, столько написано. Однако слава Гоголя менее универсальна, менее международна, нежели слава Достоевского или Льва Толстого. Сколько произведений Толстого и в особенности Достоевского было не только переведено на иностранные языки, но и инсценировано для театра и для кинематографа. Мы видели на французской сцене «Вечного мужа» Достоевского; мы видели его «Преступление и наказание», «Бесов», «Идиота»; мы видели «Братьев Карамазовых» в театре Андрея Барсака, «Униженных и оскорбленных» в постановке Григория Хмары; видели «Скверный анекдот» в театре «Старой Голубятни», «Село Степанчиково». На французском экране были показаны «Преступление и наказание» с Пьером Бланшаром в роли Раскольникова; «Идиот» с незабываемым актером Жераром Филипом в роли князя Мышкина. «Преступление и наказание» мы видели и на немецком экране с Григорием Хмарой в роли Раскольникова. На немецком же экране были представлены «Униженные и оскорбленные», «Игрок» и «Братья Карамазовы»…

Нам известны американские фильмы «Война и мир» Толстого и его же «Анна Каренина» с Гретой Гарбо в заглавной роли. В Англии — «Анна Каренина» с Вивьеной Лейг в заглавной роли. На немецкой сцене — «Живой труп» с гениальным Моисси в роли Протасова. Кроме того, там же, в Германии, на экране — «Крейцерова соната», «Власть тьмы», «Живой труп» и «Воскресенье» Толстого. «Воскресенье» можно было видеть и на итальянском экране, а «Живой труп» на французском экране под названием «Огненные ночи» с Габи Морле в роли Лизы Протасовой. На французской сцене были показаны «Плоды просвещения». Во Флоренции — «Война и мир»: опера С.Прокофьева…

Этот перечень произведений Толстого и Достоевского, показанных за границей в театре и на экране, само собой разумеется, далеко не полон.

Судьба же Гоголя за границей оказалась более бедной. Мы видели следующие вещи Гоголя, представленные на французском языке, и притом всего лишь в самые недавние годы: «Ревизора» в театре Андрея Барсака и в его постановке; «Женитьбу» в малом театре Елисейских Полей в постановке Пьера Вальда, и, в крохотном помещении монпарнасского Thê□atre de Poche, — весьма беспомощную инсценировку «Носа», продержавшуюся не более трех или четырех дней. Затем чрезвычайно плохая и

тенденциозная инсценировка «Мертвых душ», а также — гоголевские «Записки сумасшедшего». И наконец — бессловесную, немую переделку гоголевской «Шинели», исполненную известным французским мимом Марселем Марсо.

Леон Доде, сын Альфонса Доде, писал в своей книге «Когда жил мой отец», что «Тургенев, из писательской ревности, всегда замалчивал произведения и личности Гоголя, Толстого и Достоевского». Такой характеристике Тургенева трудно поверить, тем более что о чтении «Ревизора» самим Гоголем Тургенев, не скрывая, рассказывал следующее:

«Читал Гоголь превосходно… Гоголь поразил меня чрезвычайной простотой и сдержанностью манеры, какой-то важной и в то же время наивной искренностью, которой словно и дела нет — есть ли тут слушатели и что они думают… Я сидел, погруженный в радостное умиление: это был для меня настоящий пир и праздник».

Как мы видим, «писательская ревность» здесь совершенно отсутствует.

В составленной Владимиром Бутчиком, директором парижской библиотеки славянских языков, «Попытке классификации русских литературных произведений, опубликованных на французском языке», имя Толстого упоминается 108 раз, имя Достоевского — 37 раз, имя Тургенева — 29 раз, имя Пушкина — тоже 29 раз, а имя Гоголя — всего 16 раз.

Однако для нас, русских, именно Гоголь и Пушкин занимают среди наших писателей самые первые места.

Современник Пушкина, Гоголь в области театра оказался даже еще более удачливым. Но нельзя забывать, что сюжет «Ревизора» был ему подсказан Пушкиным.

Гоголь был связан с театром с детских лет. Его отец, мелкий помещик, человек веселого нрава и не лишенный юмора, увлекался литературой и любил писать легкие комедии для любительского театра своего богатого соседа и приятеля Трощинского, знатного сановника и министра времен Екатерины Великой, Павла I и Александра I. Трощинский играл роль мецената, устраивал в своем пышном имении празднества, сопровождавшиеся спектаклями. Эти празднества с театральными представлениями навсегда запечатлелись в сознании Гоголя, и отзвуки этого можно найти даже в «Мертвых душах». Спектакли Трощинского повели Гоголя к театру, к театральному творчеству. Но уже в годы своей литературной юности Гоголь восставал против отсутствия народного, бытового элемента на русской сцене его времени и, невзирая на разные условности, решился

создать пьесу типично русскую.

Школьник украинского городка Нежина, Гоголь сочинил вместе со своим товарищем Прокоповичем двухактную пьесу из малороссийского быта, где он сам исполнял роль немощного старика. Родители школьников, бывшие на этом спектакле, учителя и другие свидетели рассказывали о нем. Декорацией второго акта была украинская харчевня… Перед хатой — скамейка. На сцену выходит какой-то старик в простом кафтане, в барашковой шапке и в чисто натертых сапогах. Опираясь на палку, он приближается, покряхтывая, к скамейке и садится на нее. Он дрожит, вздыхает и кашляет, потом начинает зубоскалить и снова кашлять, задыхаясь настолько по-старчески, что все зрители, зная, что старик — еще просто школьник, разразились неудержимым смехом. Потом старик, успокоившись, встал и, пересекая сцену, вызвал своей походкой еще более сильный смех. Инспектор школы спросил Гоголя, почему он так изобразил старика.

— А как же хотите играть правдивым образом восьмидесятилетнего старика? У бедняги все рессоры ослабели и винты больше не действуют, — ответил Гоголь.

Инспектор и все присутствовавшие снова захохотали и с этого вечера стали считать Гоголя прекрасным комиком.

Несколькими годами позже, в гостях у писателя С.Аксакова, где Гоголь был в числе многочисленных приглашенных, он согласился, по общему предложению, прочесть отрывки из своих писаний. Он сел на диван перед маленьким столиком и, прежде чем приступить к чтению, неожиданно зарыгал: один раз, два, три… Дамы стали переглядываться, все были обескуражены.

— Что такое со мной? Можно подумать, что это рвота! — сказал Гоголь.

Хозяин и хозяйка дома были смущены. Гоголь продолжал:

— Мой вчерашний обед застрял в горле: грибы и эта ботвинья. Ешь, ешь, один черт знает, что ешь!

И, снова зарыгав, Гоголь вынул из кармана рукопись и положил ее перед собой на стол. Вдруг всем стало ясно, что рыганье Гоголя было лишь прелюдией к его произведению. В наше время подобный прием, наверное, никого бы не удивил, мы уже ко всему привыкли, но в гоголевскую эпоху это было еще полной неожиданностью.

Достаточно прочесть критические статьи, появившиеся в журналах того времени и написанные под свежим впечатлением, полученным от разных сцен в «Женитьбе», чтобы понять всю новизну этого отважного произведения. В одной из газет писалось по поводу провала этой пьесы:

«Главным, самым важным качеством театральной пьесы является элегантность, благопристойность. Там, где это качество убито, в душе каждого зрителя, еще не окончательно извращенного, пробуждается ощущение исковерканной эстетики, и он отталкивается от этой грубой и грязной обывательщины. Да, господа актеры, жизненная правда, натуральность нужны, необходимы на сцене, но в очищенной форме, в изящном виде, выраженном в приличной и хорошо обработанной манере. Всякая низкая и грязная жизненная правда отвратительна. Публика, единодушно освиставшая пьесу Гоголя, проявила всю свою воспитанность и свое чувство пристойности. Честь и слава ей! Некоторые говорят, что в пьесе отражена жизненная правда. Недурная защита, и какая высокая миссия выбирать в самых низких слоях общества все то, что невольно отвращает зрителя. Несмотря на то, что мы редко видим оригинальные пьесы, публика доказала, что она не допустит втянуть себя в слепой и ложный быт хотя бы и весьма оригинальным русским произведением, но недостойным войти в то, что мы называем *высокой литературой*. Пишите все, что вам угодно, почитатели Гоголя. Ваши декламации ничего не изменят в единогласном приговоре, вынесенном всеми зрителями, не допустившими, после падения занавеса, никаких знаков одобрения».

Во всей этой буре, разразившейся над головой автора, единственной причиной было то, что вместо «больших господ» он вывел на сцену маленьких людишек, выхваченных из каждодневной жизни, вместо ливрейного лакея и нарядной субретки — крепкого мужика и плохо причесанную девку, вместо крупных коммерсантов — добрых русских купчиков, а вместо агента по свадебным делам — простую хитроватую сваху. Короче говоря, вместо чуждых персонажей, присвоивших себе русские имена, появились подлинные бытовые типы с живой речью и забавными действиями.

«„Женитьба“ была первой бытовой комедией нравов, достойной этого термина с литературной точки зрения, — писал Котляревский в монографии, посвященной Гоголю. — Мы хорошо знаем со *времени Островского* этот род комедии, но написать такую вещь до Островского было действительным художественным открытием. Именно в этом и заключается заслуга Гоголя как драматурга. Гоголь первый признал, что театр существует также для того, чтобы представлять жизнь со всей правдивостью, без украшений и преувеличений, и он впервые выразил эстетически эту связь между театром и жизнью».

«Женитьба» Гоголя, его «Ревизор», его «Игроки» и другие незаконченные пьесы положили основание новейшей

драматургии, в которой сформировался талант Островского, мастера жанровой комедии и драмы. Но если Гоголь за свою короткую жизнь, длившуюся всего 43 года (1809–1852), успел создать поистине революционным порывом новую литературную школу, то это ему удалось также и потому, что он встретил на сценических подмостках актера, гений которого роднился с гением самого Гоголя и который, в свою очередь, положил начало новой школе актерского искусства: это был Михаил Щепкин, слава московского Малого театра и первый исполнитель в этом театре роли Городничего, в 1836 году. На первом представлении «Ревизора» в петербургском Александринском театре — в том же году — Городничего играл Иван Сосницкий. Впрочем, как уже говорилось выше, Гоголь тоже обладал большим актерским талантом и даже пытался поступить в один из императорских театров, но дирекция театра, нашедшая, что в игре Гоголя было слишком много жизненной естественности, при полном отсутствии привычной парадной театральности, отказалась принять его в свою труппу.

Встреча и сотрудничество Гоголя со Щепкиным способствовали стремительной реформе драматического искусства в России. На заре настоящего национального искусства оба друга дополняли один другого в совместных усилиях создать на сцене игру, лишенную академической условности. В те же годы, впервые в анналах русского театра, Гоголь заговорил о «мизансцене», то есть — *о самостоятельном искусстве постановщика*, которому должна быть подчинена игра всех участников спектакля.

Подчеркивая огромную роль постановщика для успеха пьесы и его несомненное сотрудничество, прямое или косвенное, с автором, отметим, что самыми совершенными драматургами в истории театра были именно постановщики, режиссеры: Шекспир и Мольер. Это — не случайное совпадение: оба они не только зарождали сюжеты своих пьес и писали их, — они также *видели* их в зрелищных формах и сами воплощали свои видения на сцене.

Гоголь тоже обладал воображением постановщика и *видел глазами* сценическое, *зрелищное* развитие своих пьес. Неоспоримое доказательство этого дает нам знаменитая «немая», заключительная сцена в «Ревизоре». Появившийся на сцене жандарм объявляет о приезде из Петербурга чиновника, который требует к себе в гостиницу Городничего. «Произнесенные слова, — поясняет Гоголь, — поражают, как громом, всех. Звук изумления единодушно вылетает из дамских уст».

В дальнейшем описании Гоголь окончательно превращается в

метерансцена, в постановщика:

«Вся группа, — пишет он, — вдруг переменивши положение, остается в окаменении, Городничий посредине в виде столба с распростертыми руками и закинутою назад головою. По правую сторону его жена и дочь, с устремившимся к нему движением всего тела; за ними почтмейстер, превратившийся в вопросительный знак, обращенный к зрителям; за ним Лука Лукич, потерявшийся самым невинным образом; за ним, у самого края сцены, три дамы, гостьи, прильнувшие одна к другой с самым сатирическим выражением лиц, относящимся прямо к семейству Городничего. По левую сторону Городничего: Земляника, наклонивший голову несколько набок, как будто к чему-то прислушивающийся; за ним судья с растопыренными руками, присевший почти до земли и сделавший движенье губами, как бы хотел посвистать или произнести: „Вот тебе, бабушка, и Юрьев день!“ За ним Коробкин, обратившийся к зрителям с прищуренным глазом и едким намеком на Городничего; за ним, у самого края, Добчинский и Бобчинский с устремившимся друг к другу движением рук, разинутым ртом и выпученными друг на друга глазами. Прочие гости остаются просто столбами. Почти полторы минуты окаменевшая группа сохраняет такое положение. Занавес опускается».

Первое представление «Ревизора» состоялось в Императорском Александринском театре, в Санкт-Петербурге, 19 апреля 1836 года, и пьеса была встречена публикой и критикой весьма сумбурно, если не просто недружелюбно. Гоголь тоже остался недоволен постановкой, и замечания его носили опять чисто *режиссерский* характер. О постановке «немой сцены» он писал:

«Она совершенно не вышла. Занавес закрывается в какую-то смутную минуту, и пьеса, кажется, как будто не кончена. Но я не виноват. Меня не хотели слушать. Я и теперь говорю, что последняя сцена не будет иметь успеха до тех пор, пока не поймут, что это просто немая картина, что все это должно представлять одну окаменевшую группу, что здесь оканчивается драма и сменяет ее онемевшая мимика, что две-три минуты не должен опускаться занавес, что совершиться все это должно в тех же условиях, каких требует так называемая живая картина. Но мне отвечали, что это *свяжет* актеров, что группу нужно будет поручить *балетмейстеру*, что несколько даже *унизительно для актера*».

Времена были, как мы видим, не теперешние. Если теперь Михаил Фокин, Бронислава Нижинская, Сергей Лифарь, Леонид Мясин, Георгий Баланчин (Баланчивадзе) стали международной

гордостью театра, то в то, в гоголевское время общение актера с балетмейстером считалось еще унизительным. А настоящего постановщика, режиссера, метерансцена тогда вообще еще не было. Гоголь, однако, уже предчувствовал необходимость появления постановщика и, несмотря на то, что сам тоже относился к балетмейстеру с некоторым недоверием, писал:

«Я стою на своем и сто раз говорю: нет, это не свяжет нимало, это не унизительно. Пусть даже балетмейстер сочинит и составит группу, если только он в силах почувствовать настоящее положение всякого лица. Таланта не остановят указанные ему границы, как не остановят реку гранитные берега; напротив, вошедши в них, она быстрее и полнее движет свои волны. И в данной ему позе чувствующий актер может выразить все. На лицо его здесь никто не положил оков, размещена только одна группировка; лицо его свободно выразить всякое движение. И в этом онемении для него бездна разнообразия. Испуг каждого из действующих лиц не похож один на другой, как не похожи их характеры и степень боязни и страха, вследствие великости наделанных каждым грехов. Иным образом остается поражен Городничий, иным образом поражена жена и дочь его. Особенным образом испугается судья, особенным образом попечитель, почтмейстер и пр. и пр. Особенным образом останутся пораженными Бобчинский и Добчинский, и здесь не изменившие себе и обратившиеся друг к другу с онемевшим на губах вопросом. Одни только гости могут остолбенеть одинаковым образом: но они — даль в картине, которая очерчивается одним взмахом кисти и покрывается одним колоритом. Словом, каждый мимически продолжит свою роль и, несмотря на то, что, по-видимому, показал себя балетмейстеру, может всегда остаться высоким актером».

Гоголь огорчался неудачей постановки «Ревизора» и реакцией публики не только потому, что неудача постигла его собственную пьесу, но главным образом потому, что он особенно серьезно относился к театру вообще, к его культурному и моральному назначению.

«Театр, — писал он, — ничуть не безделица и вовсе не пустая вещь, если примешь в соображение то, что в нем может поместиться вдруг толпа из пяти, шести тысяч человек и что вся эта толпа, *ни в чем не схожая между собою*, разбирая ее по единицам, может вдруг потрястись одним потрясением, зарыдать одними слезами и засмеяться одним всеобщим смехом. Это такая кафедра, с которой можно много сказать миру добра».

В одной из других статей о театре Гоголь добавлял:

«Театр — великая школа, глубоко его назначение: он целой

толпе, целой тысяче народа за одним разом читает живой полезный урок и при блеске торжественного освещения, при громе музыки показывает смешное привычек и пороков или высокотрогательное достоинств и возвышенных чувств человека… Пусть зритель выходит из театра в счастливом расположении, помирая от смеха или обливаясь сладкими слезами и понесший с собою какое-нибудь доброе намерение».

Как мы знаем, тема «Ревизора» была навеяна Гоголю беседами с Пушкиным. Но, кроме того, Гоголь мог уже прочесть пьесу Квитки-Основьяненко, распространявшуюся тогда в рукописных экземплярах и озаглавленную «Приезжий из столицы». Сюжет был совершенно тот же, что в гоголевском «Ревизоре». Провинциальный городничий Трусилкин получил неожиданное известие, что его городу предстоит принять столичного ревизора, который должен будет произвести расследование о бездельничестве местных чиновников. Эта новость вызывает волнение в семье городничего, а также — среди его друзей и прочих чиновников: смотрителя училищ Ученосветова, судьи Спалкина, почтмейстера Печаткина и других чинуш.

Городничий теряет голову и не знает, к каким мерам прибегнуть, чтобы нежданный визит не кончился катастрофой. Он предлагает, например, законопатить все печи в городе, чтобы случайно не произошло где-нибудь пожара. Полицмейстер, в свою очередь, советует посадить несколько человек в тюрьму, чтобы ревизор не подумал, что все преступники в городе свободно бегают по улицам. И так далее. В конце концов, городничий решает посадить кого-нибудь на самый верх церковной колокольни, чтобы этот человек, как только увидит приближающийся к городу экипаж, немедленно сбежал с колокольни и тотчас известил бы об этом городничего.

Когда все городские чиновники, в парадных формах, собрались у городничего, который расставил их в соответствии с их чинами, появился ожидаемый персонаж: Пустолобов. Городничий представлял ему всех чиновников, и один из них, смотритель училищ, узнав в приезжем своего товарища студенческих лет, но исключенного из университета, захотел с ним поцеловаться. Приезжий, однако, отстранил его, дав понять, что следует соблюдать формальности приема и подождать согласия на частную встречу.

Затем все перешли в столовую. После обеда городничий предложил гостю немного отдохнуть.

— Мне? Отдыхать? — возразил гость. — Но что же тогда произойдет с Россией, если я буду спать после обеда?

Постепенно для читателей становится ясным, что Пустолобов — отнюдь не ревизор, а просто авантюрист в поисках богатой невесты. Племянница городничего — именно такая, и приезжий старается заворожить ее. Он рассказывает о своей любви тетке этой богатой невесты, старой деве, глухой на одно ухо, которая принимает эти признания на свой счет. Разочаровавшись, она не теряет все же надежды и путем разных хитростей ей удается подстроить ее ночное похищение Пустолобовым, который думает, что увозит юную племянницу городничего. Тот тем временем обегает весь город, стараясь собрать хорошую сумму для того, чтобы «подмаслить» ревизора, но, вернувшись домой, узнает, что знатный приезжий скрылся вместе с богатой племянницей. Городничий ошеломлен. К тому же времени он получает от губернатора приказ арестовать Пустолобова, мелкого чиновничка, выдавшего себя за важную персону. Для развязки пьесы мы видим солдат, приведших Пустолобова со старой девой, прикрытой капором и темной вуалью. Вуаль срывают, и тетка разражается гневом, в то время как племянница городничего отдает свою руку молодому офицеру, в которого она влюблена.

Неизвестно, читал ли Гоголь эту рукопись, но, во всяком случае, он мог прочесть и другую пьесу некоего Жукова (не путать с Жуковским) — «Ревизор в Сибири», написанную еще в 1796 году на ту же тему. В одной из вещей Крылова также выведен лакей Семен, щегольски одетый в элегантный костюм и выдающий себя за французского маркиза. Юные провинциалки, мечтающие о жизни в столице, научившей маркиза так хорошо говорить по-русски в течение его долгого пребывания в России, кокетничают с ним. Он для них — своего рода «ревизор» хорошего тона, которым они хотят прельстить его. Но мистификация вскоре выясняется, и пьеса заканчивается комической сценой. Были и другие пьесы на ту же тему. И не все ли равно, читали ли их Гоголь или Пушкин, подаривший ему сюжет «Ревизора», тем более что в тот период эта тема, или — точнее — анекдот, была в России своего рода «бродячей собакой», забегавшей во все дворы. В театральных пьесах, как и в других искусствах — поэзия, живопись, музыка, — не фабула, не анекдот составляют основные качества, но форма художественного выражения, которую создает автор произведения. Что же касается сюжета, то здесь уместно вспомнить фразу Мольера:

«Я черпаю мое добро там, где его нахожу».

Это «там» может быть в каждодневной жизни, в бреду, в сновидениях, а также и в произведениях других авторов. Мольер пользовался сюжетами средневековых легенд и итальянской Comedia del'Arte. Точно так же поступал Шекспир, пользуясь

темами, уже показанными до него. Но, подобно Шекспиру и Мольеру, гений Гоголя затмил, стер с литературного фона пьесы, написанные до него на аналогичные темы.

Такой же скиталицей, заходившей во все дворы, была в ту эпоху и тема гоголевской «Женитьбы». Да и не только в литературе, но даже и в живописи. Одной из самых совершенных русских картин того времени было «Сватовство майора», написанное одним из самых тонких наших художников, Павлом Федотовым, в 1848 году. В этой картине имеются те же элементы: сваха, застенчивая и боязливая невеста, ее родные, служанка и прочие. Но, конечно (как и в «Женитьбе»), качества картины совсем не в персонажах и не в теме, а в том, с каким мастерством и красотой она написана. Всякий раз, думая о «Женитьбе» Гоголя, я неизменно вижу и «Сватовство майора» Федотова. Эти произведения стали для меня близнецами.

Показанная на выставке Академии художеств в 1848 году картина Федотова имела шумный и заслуженный успех. Перед висевшей против нее огромной картиной К.Брюллова («Осада Пскова») — было пусто. А добраться до холста Федотова стало невозможным — такая была толчея. Федотов пришел на выставку в военном мундире без эполет и в шляпе с черным пером: это служило тогда парадным костюмом отставных офицеров (каковым был и он).

— Господа, — сказал Федотов, проталкиваясь к своей картине, — сделайте милость, пропустите на минуту автора!

Все почтительно и любезно расступились. Федотов подошел к картине, обернулся к публике и вдруг прокричал голосом рыночного ларешника или шарманщика:

Честные господа,
Пожалуйте сюда!
Милости просим,
Денег не спросим,
Даром смотри,
Только хорошенько очки протри…
Начинается, начинается!
О том, как люди на свете живут, —
Как чужой хлеб жуют,
Сами работать ленятся,
Так на богатых женятся.

Зрители захохотали. Тема женитьбы на богатой невесте не только обегала все дворы, но торжествовала уже в ярмарочных частушках.

«Женитьба» была написана Гоголем в 1833 году, потом несколько раз переделывалась, прежде чем впервые появиться на сцене в 1841 году.

Конечно, не подлежит сомнению, что Федотов прекрасно был знаком с пьесой Гоголя, творчество которого ценил чрезвычайно высоко, но на одну и ту же тему они создали совершенно не схожие произведения.

Федотов умер годом позже Гоголя, в 1853 году, в доме для умалишенных, тридцати семи лет от роду.

«Ревизор» Гоголя, еще до спектакля, был прочитан императору Николаю I и очень его забавил. Он присутствовал и на первом представлении «Ревизора» и много смеялся.

Павел Анненков — отец Ю. Анненкова

О том, как был встречен публикой «Ревизор» на первом представлении, писал П.В.Анненков, бывший тоже в этот памятный вечер в Александринском театре. П.Анненков — один из наиболее крупных русских литературных критиков и

мемуаристов XIX века; он оставил весьма ценные труды, посвященные Пушкину, Гоголю, Белинскому, Герцену, Бакунину, Тургеневу, Кольцову, Толстому, Островскому, Писемскому, Салтыкову и многим другим. Ему также принадлежит заслуга быть первым «пушкинистом», подготовившим первое полное издание сочинений Пушкина в начале пятидесятых годов. Анненков был также личным другом Гоголя. Как и Гоголь, он тоже очень часто ездил по разным странам Европы, гостил у Тургенева в Баден-Бадене, а в 1841 году жил вместе с Гоголем в Риме, на via Sistina, где Гоголь заканчивал первую часть «Мертвых душ».

О премьере «Ревизора» Анненков писал:

«Уже с первого акта недоумение было на всех лицах (публика была избранная в полном смысле слова), словно никто не знал, как должно думать о картине, только что представленной. Недоумение это возрастало потом с каждым актом. Как будто находя успокоение в одном предположении, что дается *фарс*, — большинство зрителей, выбитое из всех театральных ожиданий и привычек, остановилось на этом предположении… Совсем другое произошло в четвертом акте: смех по временам еще пролетал из одного конца зала в другой, но это был какой-то робкий смех, тотчас же пропадавший… По окончании акта прежнее недоумение уже переродилось почти во *всеобщее негодование*, которое довершено было пятым актом… Общий голос, слышавшийся по всем сторонам *избранной публикой*, был: *это — невозможность, клевета и фарс*».

Злостные нападки газетной критики на «Ревизора» часто повторялись. Дело дошло даже до того, что в 1872 году, то есть через 36 лет после первого представления пьесы и 20 лет после смерти Гоголя, министр внутренних дел потребовал *прекратить* спектакли «Ревизора» на том основании, что эта пьеса производит *«слишком сильное впечатление* на публику, и притом не то, *какое желательно правительству*».

Но годы текли, а пьесу Гоголя запретить в конце концов не удалось. Как это произошло? Это произошло потому, что в императорской России писать можно было не только то, что*требовалось правительством*; и не только то, что *разрешалось* им. В те времена существовала также и свободная литература, и свободный театр, и свободная критика. Если бы это было не так, то как бы тогда дошли до нас Пушкин и Гоголь, Толстой и Достоевский, Некрасов и Тургенев, Салтыков-Щедрин и Сухово-Кобылин, и так — до Максима Горького включительно. Об этом свидетельствовал даже сам Гоголь в своем «Театральном разъезде», несмотря на разочарование после премьеры

«Ревизора». В последнем монологе «Разъезда» автор представленной пьесы говорит, выходя из театра:

«Я услышал более, чем предполагал. Какая пестрая куча толков! Счастье комику, который родился среди нации, где общество еще не слилось в одну *недвижную массу*, где оно не облеклось одной корой предрассудка, заключающего мысли всех в одну и ту же форму и мерку».

Эту фразу Гоголя не следует забывать, особенно — русским людям советской эпохи, когда советский теоретик искусства В.Я.Бродский писал, уже после смерти Сталина, в 1954 году:

«Только в советском искусстве, искусстве социалистического общества, стало возможным *объединение всех художников на основе единого творческого метода*… Впервые в истории созданы условия *подлинной свободы* художественного творчества, *свободы* советского искусства*, ведомой под руководством нашей партии и правительства*».

В 1926 году, в Москве, Вс. Мейерхольд поставил «Ревизора» в своем театре. Но это не был традиционный, *классический* «Ревизор» Гоголя: это был «Ревизор» Гоголя и Мейерхольда. Вместо 5 действий было 10 картин. Вся структура пьесы и даже ее текст были перекроены. Но, перелицевав пьесу, Мейерхольд поступил правильно. Больше того: он поступил по-гоголевски, так как сам Гоголь писал, возвращаясь к теме о значении театральной «постановки»:

«Нужно ввести на сцену во всем блеске все совершеннейшие драматические произведения всех веков и народов… Можно все пьесы сделать *вновь свежими, новыми*, любопытными для всех от мала до велика, если только сумеешь их поставить как следует на сцену. Это вздор, будто они устарели и публика потеряла к ним вкус… Возьми самую заигранную пьесу и *поставь ее как нужно*… Публика повалит толпою. Мольер ей будет в новость, Шекспир станет заманчивее наисовременнейшего водевиля. Но нужно, чтобы такая *постановка* произведена была *действительно и вполне художественно*».

И еще — об искусстве постановщика:

«Нет, это что-то выше обыкновенной передачи. Это — второе создание, творчество».

Советские коммунисты возмущались в мейерхольдовской постановке «Ревизора» незамаскированной сатирой на себя самих. Именно по этим причинам мейерхольдовский «Ревизор» был встречен в Москве в 1926 году чрезвычайно враждебно советской прессой, и я нисколько не удивился, когда даже в 1952 году, всего за год до смерти Сталина, прочел в толстом томе «Гоголь и театр», выпущенном в Москве государственным издательством,

статью Горбуновой, где говорилось:

«В своих режиссерских ухищрениях при постановке гоголевских пьес формалисты пытались использовать сцену советского театра для пропаганды буржуазной идеологии и затормозить строительство новой, социалистической культуры.

Советское театральное искусство, развиваясь в этой борьбе, укреплялось на позициях социалистического реализма. Но проявления буржуазного формализма давали себя знать и в *первые* годы истории нашего театра, и *позднее*.

Идеологом воинствующего формализма в театре был Мейерхольд. Отрицая и разрушая реалистическую эстетику, он наносил главные удары по драматургии, рассматривая ее только как условный повод для воплощения собственных эстетских и формалистических замыслов. Постановка „Ревизора“ в 1926 году явилась своеобразным манифестом эстетских и идеологических воззрений Мейерхольда, *чуждых и глубоко враждебных советской культуре*. На афише значилось: *Актерами театра им. Вс. Мейерхольда представлен будет „Ревизор“ в новом виде, совершенно переделанный, с переменами, с прибавлениями, новыми сценами.* И действительно, текст бессмертной комедии, разбитый на пятнадцать эпизодов (что неверно — их было, как здесь уже говорилось, десять. — *Ю.А.*), очень мало напоминал гоголевского „Ревизора“. Мейерхольд скомбинировал *сценическую композицию*, составленную из всех существующих редакций комедии, включая и черновые наброски. Он пополнил ее фрагментами из других произведений Гоголя — „Женитьбы“, „Игроков“, „Отрывка“ (Собачкин), „Мертвых душ“. В текст были включены и собственные измышления автора переделки.

Переосмыслены были и главные действующие лица комедии: Городничий олицетворял важного представителя николаевской военщины, почти генерала; Анна Андреевна — губернскую Клеопатру, красавицу и модницу, одержимую эротоманией; Хлестаков, появлявшийся на сцене в сопровождении таинственного двойника-офицера, трактовался как некая демоническая личность, авантюрист и шулер; старый слуга Осип был заменен молодым пройдохой-лакеем, едва ли не соучастником мистификаторских проделок Хлестакова. Социальная сатира Гоголя была превращена в пошлый фарс, смесь мистики и патологии.

Так было извращено формалистами одно из величайших творений русской драматургии.

Советский народ, советская общественность сурово осудили этот спектакль и всю буржуазно-формалистическую враждебную деятельность Мейерхольда. В январе 1938 года театр был закрыт

как театр, чуждый народу».

Можно ли назвать творчество Гоголя реалистическим?

Вот как его определяют в Советском Союзе:

«Великий русский сатирик Гоголь является одним из основоположников русского реалистического театра. Писатель-реалист, гениальный драматург, беспощадно обличавший самодержавно-крепостнический строй царской России, Гоголь могучей силой своего сатирического таланта показал страшную картину морального гниения и убожества дворянского, крепостнического общества своего времени»… Гоголем «был создан театр жизненной правды, театр глубокого *социального реализма*».

Не больше и не меньше. Товарищ Жданов, провозгласивший в тысяча девятьсот сороковых годах «социалистический реализм», оказывается, ничего не сделал. «Социалистический реализм», как мы видим, был создан *товарищем* Гоголем. И при этом — в полный расцвет «жестокого монархического, самодержавного, дворянско-крепостнического режима».

Но в действительности творчество Гоголя отнюдь не было реалистическим. Здесь — глубокое заблуждение. Гений Гоголя оживляет своих героев и создает *ощущение* их реальности, но это лишь гипноз, навеянный гоголевским гением. Литература Гоголя больше всего приближается к гравюрам знаменитого испанского художника Франсиско Гойи. Разница лишь в том, что гротеск Гоголя, сколько бы он ни был с моральной стороны драматичен, всегда производит с внешней стороны комическое впечатление, тогда как *гротеск* Гойи — глубоко трагичен. Но сущность их одинакова: гротеск, то есть — чрезмерное преувеличение каких-либо черт, выхваченных из реальности и создающих таким образом ощущение *новой* реальности, реальности гоголевских видений, наваждений, галлюцинаций, кошмаров. Реализм произведений Гоголя равен реализму Дон Кихота Сервантеса, которым Гоголь зачитывался. Реализм фантазии, который в целом ряде его произведений приближается также к фантастике Амадея Гофмана. В самом деле, разве можно такие повести, как «Нос», как «Портрет», как «Невский проспект» или «Вий» и многие другие, назвать искусством реалистическим? Но — «сколько в фантастических повестях Гоголя — хотя бы в невероятнейшем „Носе“ — обыденного, бытового, зорко наблюденного!» — пишет Л.Чуковская в своей книге «В лаборатории редактора» (Москва, 1960). Гипноз, достигнутый подбором деталей.

Лучший переводчик произведений Гоголя, Достоевского, Толстого, Тургенева на французский язык, Анри Монго, совершенно правильно говорил, что «реализм Гоголя ирреален,

если можно объединить эти два противоположных друг другу термина». «Творчество Гоголя оставляет глубокое впечатление нездоровости, тревожности, и именно в этом заключается его оригинальность», — писал тот же Монго. Гоголь берет любой пустяк, любую придирку, чтобы оживить, представить в реальной форме свои забавные марионетки, почти всегда слегка свихнувшиеся.

О нереальности своих произведений говорил и сам Гоголь. Вот одна из этих фраз, касающаяся «Ревизора»:

«Всмотритесь-ка пристально в этот город, который выведен в пьесе! Все до одного согласны, что этакого города нет во всей России: не слыхано, чтобы где были у нас чиновники все до единого такие уроды; хоть два, хоть три бывает честных, а здесь ни одного. Словом, такого города нет. Не так ли?»

И, говоря об искусстве вообще:

«Искусство уже в самом себе заключает свою цель».

Гоголь вообще не писал о политическом и экономическом режиме. Гоголь писал о человеке, о его духовности. Здесь тоже — громадная разница. О несуществующем во всей России городе, описанном в «Ревизоре», Гоголь говорит:

«Ну а что, если это наш же душевный город и сидит он у всякого из нас? Нет, взгляните на себя глазами Того, Кто позовет на очную ставку всех людей… Мне показалось, что это мой же духовный город, что последняя сцена представляет последнюю сцену жизни, когда совесть заставит взглянуть вдруг на самого себя во все глаза и испугаться самого себя. Мне показалось, что этот *настоящий* ревизор, о котором одно возвещение в конце комедии наводит такой ужас, есть та настоящая наша совесть, которая встречает нас у дверей гроба… Само появление жандарма, который, точно какой-то палач, является в дверях, это окаменение, которое наводят на всех его слова, возвещающие о приезде *настоящего* ревизора, — все это как-то необыкновенно страшно!.. Что ни говори, но страшен *тот* ревизор, который ждет нас у дверей гроба. Будто не знаете, кто этот ревизор?.. Ревизор этот — наша проснувшаяся совесть, которая заставит нас вдруг разом взглянуть во все глаза на самих себя. Перед этим ревизором ничто не укроется, потому что, по Именному Высшему повелению, он послан и возвестится о нем тогда, когда уже и шагу нельзя будет сделать назад. Вдруг откроется перед тобою, в тебе же откроется такое страшилище, что от ужаса подымется волос. Лучше бы сделать ревизовку всему, что есть в нас, в начале жизни, а не в конце ее…»

Как мы видим, здесь нет ни одного слова, ни одного упоминания о «политическом режиме дворянско-крепостнической

России». Здесь говорится лишь о «внутреннем, духовном городе» человека, о его моральных, духовных грехопадениях и о неизбежности Страшного суда. Здесь Гоголь приближается к подлинной сути христианства, основываясь на *своих собственных* чувствах, собственных переживаниях. «Нужно обладать опытом переживаний, — пишет К.Федин, — без опыта переживаний литератору делать нечего. Его личный опыт, его радости и страдания — это одно из драгоценнейших богатств литературы, без которого в искусстве и шагу нельзя сделать. Этим опытом художнику надо особенно дорожить» (1956).

Был ли Гоголь противником *царского* режима, как об этом твердит советская пресса? Гоголь писал черным по белому:

«Клянусь, *душевный* город наш стоит того, чтобы подумать о нем, как думает *добрый государь* о своем государстве…»

И — дальше:

«Мне показалось, — писал Гоголь о „Ревизоре“, — как будто вся комедия совокупностью своею говорит мне о том, что следует *вначале* взять того ревизора, который встречает нас в конце, и с ним, так же как *правосудный государь* ревизует свое государство, оглядеть свою душу и вооружиться так же против страстей, как вооружается *государь* против продажных чиновников».

Эти последние фразы Гоголя в советском собрании его сочинений, само собой разумеется, отсутствуют.

Киноведеты

Проходя по улицам, мы смотрим на газетные киоски: сверху донизу они украшены иллюстрированными еженедельниками, заглавные страницы которых, за редкими исключениями, заполнены портретами кинематографических «ведет» — «звезд» обоего пола. Это стало сегодня для прохожих своего рода наваждением, а для издателей — самым ходким товаром.

Легкость, с которой кинематографические актеры предоставляют себя в распоряжение фотографов (вне фильмовых съемок), является новым феноменом психологической деформации. Нормальные люди снимаются обыкновенно два, пять, десять раз в год по различным поводам: для официальных документов (паспорта и пр.) или — по случаю какого-либо памятного дня: окончание гимназии, женитьба, пикник с друзьями (любительские фотографии). Спортсмены снимаются в дни состязаний или подготовительных упражнений. Манекенши модных домов — в дни, когда они представляют новые сезонные коллекции. Шоферы такси — сразу же после нападения на них бандитов. Министры — по преимуществу, в периоды министерских кризисов. Грабители и убийцы (довольно обычная психологическая деформация) предпочитают закрывать лицо руками перед нескромными фотографическими объективами… Но кинематографические ведеты позируют фотографам (не для фильмов) приблизительно 365 раз в году, а то и в пять раз больше.

Кинематографические ведеты осаждены собирателями их фотографий и автографов. Если в киностудии мы заглянем в ложу ведеты, мы непременно увидим на столике горку ее фотографических портретов, готовых для нанесения автографов. Для кого? Никчемный вопрос. Для кого угодно. Анонимные любители, насколько известно, тщательно сохраняют портреты с автографами как драгоценные реликвии, несмотря на очевидное и полнейшее безразличие знаменитых ведет к безымянным собирателям и поклонникам. Следует, правда, сказать, что существует и другая категория (гораздо менее многочисленная) собирателей: они превращают подписанные фотографии ведет в товар, как делают собиратели почтовых марок, филателисты. Такое применение фотографий с автографами, конечно, более изобретательно и более оправданно, так как если актер, для того чтобы им любовались, получает 10, 40 или 100 миллионов франков за период кручения фильма (новый социальный феномен), то следует признать более чем справедливым, когда

его обожатель, в свою очередь, подработает несколько сотен франков, продавая фотографии с автографами своих идолов.

Фотографы следуют за кинематографическими ведетами повсюду. Ведеты фотографируются везде, в любой час и при всяких обстоятельствах: когда они садятся в автомобиль; когда они спускаются с поезда или с аэроплана; в ресторанах; на трибунах спортивных площадок; в креслах, во время представления модных коллекций; на курортных пляжах; на улицах; в зрительных залах театров и казино… Ведет фотографируют в момент подписания «сенсационных» контрактов; в дни семейных размолвок и разводов… Устраиваются даже выставки их картин, так как многие из кинематографических ведет развлекаются также писанием картинок (впрочем, простой таможенник Руссо достиг в этом деле значительно больших успехов и уже висит в Луврском музее). И ведеты фотографируются перед своими произведениями. Непонятно, почему в таком случае не устраиваются выставки картин судебных следователей или докторов медицины? Почему не устраиваются концерты живописцев и скульпторов (Энгр, говорят, довольно хорошо играл на скрипке)?

Кинематографические ведеты предоставляют свои лица и автографы для афиш и разного рода рекламных проспектов мыла, духов, перчаток, чулок, сигар, бюстгальтеров, холодильников, радиоаппаратов, краски для губ, мехов, электрических бритв, пылесосов, зубных порошков и т. п.

Но «случайные» снимки с ведет, сделанные вне их домашней обстановки, не удовлетворяют, однако, фотографов. Они проникают в интимную жизнь ведет, прогуливаются по комнатам их квартир и застают ведету, погруженную в писание бесконечных ответов на письма своих почитателей, перед горкой своих портретов с уже готовыми автографами и стандартными посвящениями. Проходя из «салона» в кухню, фотографы застают там, по странному и счастливому совпадению, ту же ведету, уже подвязанную передничком и с застенчивой улыбкой лущащую горошинки для своего мужа (или — жены). Из кухни они бросают беглый взгляд (фотографический) в спальную комнату, где (чудо!) видят все ту же ведету, в ночной рубашке (или в пижаме), вкушающую очень американизированный утренний завтрак, полулежа в кровати стиля Людовика XIV. Затем на обширной террасе, где ведета отдыхает под солнцем, в купальном костюме (обязательно), на шезлонге, перед столиком (стиль Возрождения) с прохладительными напитками и букетом цветов (обязательно). Внедряясь еще дальше, фотограф попадает в ванную комнату (обязательно), где ведета выходит из ванны, едва прикрытая

полотенцем. Если фотографы не углубляются в еще более интимные, чем ванная комната, углы ведетских квартир, то только потому, что такого рода фотографии рискуют остаться неопубликованными.

Единственной комнатой, которая всегда ускользает от любопытства фотографов, бывает… библиотека. Потому ли, что чтение, этот аппендикс человеческой жизни, атрофирован у кинематографических ведет, не имеющих свободного времени? Возможно. Впрочем, зайдя однажды в квартиру одного из самых знаменитых кинематографических актеров Франции, я увидел в его салоне довольно вместительный книжный шкаф, заполненный роскошно переплетенными томами. Воспользовавшись минутой, когда хозяин дома вышел зачем-то в другую комнату, я заглянул в шкаф, чтобы узнать, какая там собрана литература: все полки были заставлены каталогами «больших магазинов» — «Lafayette», «Printemps», «Samaritaine», «Bon Marchê» и др.

Я часто спрашивал себя, чем можно объяснить подобное любопытство и такое безграничное обожание, вызываемое актерами экрана у широкой публики? Чем объясняется такая блаженная улыбка на лице прохожих, когда они вдруг узнают на улице какую-нибудь ведету? Правда (и с этим мы должны согласиться), актеры не являются нормальными людьми: их психология переработана эксгибиционизмом их искусства. Произведения живописца, писателя, композитора отделяются от них и начинают свою собственную жизнь: картина, книга, симфония. В противоположность этому, актер *сам* превращается в произведение искусства, в предмет наблюдения и восхищения, представленный на сцене или на экране. Зритель любуется им, как картиной, книгой или музыкой. Однако если в театре зритель любит видеть превращение актера в изображаемого им персонажа, то на экране, напротив, публика ищет все время неизменяемое лицо своей «любимой ведеты» (мужской или женской). Немало кинематографических ведет ставят теперь в своих контрактах парадоксальный пункт: «ни грима, ни париков». Их лица на экране, независимо от исполняемой роли (Наполеон или Ленин), должны всегда оставаться теми же, что и в жизни. Вот почему Чарли Чаплин, разгримированный и совершенно теряющий в жизни сходство с легендарным Шарло, никогда не привлекает к своей персоне столько внимания, сколько актеры, которые оставляют на экране свое лицо незагримированным и, следовательно, всегда легко узнаваемым — на улицах, в ресторанах, в театрах, на аэропланах.

Чем вдохновляются обильные потоки писем, посылаемых кинематографическими зрителями (в особенности —

зрительницами) их излюбленным ведетам, — писем, полных самых секретных, самых интимных признаний, а также — просьб советов, моральной поддержки и т. п.?..

Я никогда не мог объяснить себе эту тайну с достаточной ясностью — до тех пор, пока у меня не произошел неожиданный разговор с моей соседкой, молодой и очаровательной цветочницей, страстной посетительницей кинематографических зал, никогда не пропускающей случая увидеть новый фильм, типичной представительницей так называемой «широкой публики». Зайдя однажды ко мне в мастерскую посмотреть, хорошо ли расцветает купленная у нее герань, она случайно увидела на рабочем столе несколько моих макетов кинематографических костюмов и спросила меня, для какой цели эти рисунки сделаны.

Я объяснил ей.

— Как? — удивилась она. — Это вы делаете? И — от руки?

Я не понял и спросил ее, что она хочет этим сказать.

— Мне всегда думалось, — ответила соседка, — что актер сам появляется в таком виде.

Я рассказал моей посетительнице, что прежде, чем начинается кручение фильма, художник рисует на бумаге, и — «от руки», внешность, физический облик персонажей, в которых актерам надлежит перевоплотиться: прическу, грим, костюм, обувь и разные аксессуары, которые актеру придется носить: тросточку, зонтик, шпагу, дамскую сумку, драгоценности и прочие предметы, и все это — в соответствии с психологической сущностью каждой роли, а также — с эпохой.

Лицо моей собеседницы побледнело.

— А слова? — продолжала она после короткого раздумья. — Слова, которые актер произносит, они же принадлежат ему? Ведь актер сам находит их, чтобы выразить свои чувства?

— Нет, — должен был я признаться, — это писатели, сценаристы, диалогисты находят их, изобретают слова и фразы. И не только слова, но и чувства. Эти слова и вытекающие из них чувства актер заучивает наизусть, прежде чем высказать и выразить их перед вами, и на это тратятся дни, недели, а иногда и месяцы.

— Но вы же не можете сказать, что движения и жесты тоже не созданы самим актером? Он движется, он бегает, он останавливается, он крутит головой, он жестикулирует!

— Увы, движения и жесты тоже продиктованы третьим лицом: постановщиком, режиссером, в зависимости от атмосферы снимаемой сцены и от целого ряда других соображений постановщика, а также — от технических условностей съемок.

Бедная цветочница опустилась на стул:
— Но что же тогда остается от актера?

Жан Кокто

Осознав огорчение, которое я невольно вызвал в почитательнице кинематографа и его ведет, я поторопился объяснить, что искусство актера (этого «божественного чудовища», по громогласному, хоть и пустому, выражению французского академика Жана Кокто, или — «разумной

марионетки», по значительно более содержательному определению английского театрального режиссера Гордона Крэга, поставившего шекспировского «Гамлета» в Московском художественном театре Станиславского) остается, несмотря на все сказанное выше, сложным искусством, требующим большого таланта, тончайшей понятливости, чувствительности, легкости перевоплощения и долгих, продуманных подготовок, репетиций, в особенности — в театре.

— В театре? Но театральный актер нас не интересует! — прервала меня молодая собеседница. — В театре все фальшиво, и актер стоит на сцене, в искусственных декорациях. В театре актер *играет пьесу*, и мы видим, что это — не он сам, не его собственная жизнь. На экране мы встречаем актера на улице, в настоящем автомобиле, в настоящем лесу, в деревне, в настоящих комнатах, в неподдельных дворцах… На экране перед нами — действительность, реальность, не имеющая ничего общего с театральными подмостками! Мы любим кинематограф именно за то, что он открывает для нас замечательных, неповторимых людей, о которых мы всегда мечтаем, но никогда не встречаем в нашей ежедневной жизни. Это — поистине — высшие существа! Они прекрасны, эти люди, с которыми нас сближает кинематограф. Они скачут на конях через степи, через пустыни! Они танцуют на цирковых канатах и трапециях; они плавают, как сирены; они дерутся на шпагах; они играют на рояле и пишут перед нашими глазами картины, как настоящие виртуозы; мы видим кисти их рук на приближенном плане, в увеличенном размере, безошибочно скользящие по клавишам и накладывающие уверенные мазки на холст; их поцелуи полны грации и страсти; их слезы так трогательны; их голоса и даже их имена так гармоничны. И все это — не выдумка: это сфотографировано с натуры: они единственны!

— Вы заблуждаетесь, моя дорогая соседка. За редчайшими исключениями, это не ваш актер скачет на коне через степи, но его заместитель, «дублер», профессиональный наездник или цирковая наездница, загримированные и одетые так же, как ваши любимцы. Профессиональные пловцы, цирковые трапецисты или чемпионы по состязаниям на шпагах заменяют актеров в сценах плавания, в сценах цирка или дуэлей. И это руки настоящих пианистов и настоящих живописцев вам выдают за руки ваших ведет. Слезы на их лицах — глицериновые слезы. Даже голоса, которые вы слышите, не обязательно бывают их голосами: нередко другой, невидимый, человек говорит или поет вместо них. Ваш любимый актер открывает и закрывает рот в такт с произносимыми невидимым человеком словами, мимируя

разговор или пенье. И имена актеров — чаще всего — не их собственные имена, а украшенные псевдонимы…

Наступила тишина. Потом:

— Это ужасно, все то, что вы мне сказали! — проговорила соседка. — Они все будут страшно разочарованы.

— Кто — они? — спросил я.

— Все: мой муж, мои друзья, мои клиенты, когда я расскажу им все это. Кинематограф нас, значит, тоже обманывает, как театр! И подумать, что еще всего около недели тому назад я послала моей любимой ведете письмо с просьбой сказать мне, как я должна отнестись к тому, что мой муж остался совершенно равнодушен к моему новому воскресному платью…

На этом наша поучительная (взаимно) беседа иссякла, — во всяком случае, мне так показалось. Однако очаровательная цветочница задала мне еще один вопрос:

— А их поцелуи?

— Поцелуи, да, — ответил я, — это ваши ведеты целуются перед вами. Но, по счастью, зрители видят только поцелуи, окончательно внесенные в фильмовую пленку, так как во время их фабрикации они значительно более многочисленны. Прежде чем фотографироваться, поцелуи тщательно репетируются множество раз, после чего их снимают от пяти до пятнадцати раз для того, чтобы, в конечном счете, постановщик мог выбрать из этого числа наиболее удавшийся, наиболее впечатляющий поцелуй. После каждого поцелуйного снимка гример (или гримерша) вытирает лицо актера от красных пятен, исправляет грим и прически целующихся. Поцелуи для актера — самые неприятные моменты съемок, и после этой неизбежной сцены влюбленный спускается в бар студии, чтобы, облегченно вздохнув, глотнуть одну или две рюмки коньяку или стаканчик виски, тогда как его возлюбленная возвращается в свою ложу, где ее нетерпеливо поджидает муж, и где она, заведя с ним семейно-буржуазные разговоры, старательно вымывает свой рот и полощет горло.

Соседка поблагодарила меня за сделанные признания и — очень грустная — покинула мою мастерскую.

Автографы киноведет…

На меня нахлынула волна воспоминаний.

Знаменитый французский актер, Пьер Френэ, фанатик автомобильной скорости и зигзагов, мчался со мной в своем автомобиле по парижским улицам и пролетел через перекресток, не заметив жест полицейского, останавливавшего движение. Раздался немедленный свисток. Френэ приткнул машину к тротуару с такой решительностью, что я чуть не разбил себе лоб о

стекло. Медленными, фатальными шагами полицейский приближался к нам, вынимая из кармана штрафную книжку и перо. Пьер Френэ, улыбнувшись, обернулся к полицейскому. Кто не узнает улыбки Френэ?

— Прошу прощенья, господин Френэ, — произнес полицейский, изменившись в лице и протягивая штрафной лист и перо, — это только для вашего автографа.

Пьер Френэ написал:

«Симпатичному Такому-то, человеку долга и строгому блюстителю порядка —

признательный

Пьер Френэ».

И машина снова рванулась вперед с такой силой, что я едва не продавил плечами спинку сиденья.

Полицейские, несмотря на их профессию, тоже бывают очень чувствительны.

Прекрасная французская актриса (а не только киноведета) Габи Морле живет в парижском предместье Буживаль, в том доме, который раньше принадлежал другой знаменитой французской актрисе (певице) — Полине Виардо. Я бывал в этом имении у Габи Морле перед Второй мировой войной. В саду, в отдельном павильоне, жил наш соотечественник: русский шофер Габи Морле. В эпоху Полины Виардо в этом павильоне жил тоже русский: Иван Сергеевич Тургенев. На воротах имения прикреплена мраморная доска со следующей надписью:

> Dans cette propriêtê
> a rêsidê plusieurs annêes et y mourut
> Le 3 septembre 1883
> Ivan Sergueevitch Tourgueneff,
> celêbre romancier russe,
> nê a Orel (Russie) en 1818.
> La commune de Bougival
> a êlevê a sa mêmoire
> cette plaque commêmorative[256].

Но если коммуна Буживаля посвятила Тургеневу посмертную памятную доску, то завсегдатай этого имения, Гюи де Мопассан, посвятил русскому писателю в 1881 году одно из лучших своих произведений: «Maison Tellier». На первой странице этой книги можно прочесть:

> A Ivan Tourgueneff,
> hommage d’une affection profonde

et d'une grande admiration.
Guy de Maupassant[257].

Этот автограф — совсем из другой серии. Тургенев не клянчил его у Мопассана, и Мопассан написал его по собственному желанию, от чистого сердца.

Как-то, в связи с одним фильмом, мне пришлось съездить на одни сутки в Марсель, чтобы повидаться там с Габи Морле, которая отдыхала тогда в этом городе. Переговорив и позавтракав, мы решили прогуляться по Каннебьер, главной улице города, на которой, в одной из гостиниц, жила актриса. Марсельская толчея на этой улице была, как всегда, чрезвычайна: пешеходы, автомобили, автобусы, трамвай, ребятишки, торговцы пряниками, галстуками, орехами, мороженым… Полицейские с трудом регулировали движение на шумных перекрестках. И вот, когда мы старались перейти на одном из этих перекрестков через улицу на противоположный тротуар, маленькая собачка, которую Габи Морле вела на цепочке, неожиданно остановилась посреди мостовой, на трамвайных рельсах, и присела для своих надобностей. Порядок в уличном движении нарушился. Полицейский подошел к нам, но сразу же узнал актрису и, взмахнув белой палкой, остановил движение на перекрестке во всех направлениях. Нас тотчас окружили любопытные и голосистые марсельцы, тоже узнавшие Габи Морле. У собаки, однако, что-то не ладилось. Габи Морле беспомощно оглядывалась по сторонам.

Не выдержав, один из автомобилистов крикнул:

— Что там происходит, черт возьми?!

— Собачка Габи Морле ставит свой автограф городу Марселю! — весело ответил один из любопытных, окруживших нас.

Вдруг собачка поднялась, и мы бодро, под общие аплодисменты, дошли до тротуара. Полицейский взмахнул белой палкой, и движение на мостовой возобновилось, тогда как на тротуаре начались бесчисленные автографы Габи Морле на всевозможных протянутых бумажках, до бумажки полицейского включительно.

Раздача автографов становится у киноведет профессиональной инерцией. Один прославленный итальянский кинолюбовник, пробираясь сквозь кулисы студии, столкнулся с электротехником, державшим лист писчей бумаги и химический карандаш. Машинально кинолюбовник взял у него бумагу и карандаш и наклонился к стоявшему подле ящику, чтобы

поставить свою подпись.

— Простите, — сказал электротехник, остановив руку любовника, — это не для автографов, это — лист моих сверхурочных рабочих часов…

О киноавтографах я могу написать еще, по меньшей мере, страниц триста.

В чем заключается разница между актером экрана и актером театра? Эта разница огромна, и если каждый актер театра может работать для экрана, то почти ни один актер экрана не способен играть в театре. Причина этого проста, но о ней обычно не думают. Дело в том, что в театре актер должен во время спектакля сыграть перед зрительным залом всю свою роль от начала до конца, прожить всю непрерывную линию ее нарастаний, падений, взрывов, усмирений, всю цельность, неразделенность ее психологических этапов и их внешнего выражения. Десятиминутные антракты являются перерывами пьесы, продиктованными ее автором, не передышками того или иного актера. С первого раскрытия занавеса и до его падения в конце последнего акта каждый актер театра переживает полностью свою роль.

В зрительном зале кинематографа, напротив, актер *отсутствует* или — если ему хочется — сам находится среди зрителей. Кинематографический актер репетирует в киностудии (или вне ее — в лесу, на улице, на пляже, в зависимости от сценария) бесконечное число раз, иногда — в течение целого дня, двухминутный или трехминутный отрывок сценария, прежде чем запечатлеть его на фотографической пленке. При этом эти отрывки почти никогда не снимаются в соответствии с последовательным развитием действия пьесы. По причинам технического или экономического характера очень часто «крутят» сначала какую-нибудь сценку финала сценария, затем — крохотный отрывок из его начала и т. д. Такие, не связанные между собой, отрывки фильма снимаются ежедневно, в нескольких вариантах, в течение трех, пяти, восьми или еще большего количества месяцев и только потом, *в отсутствие актеров*, склеиваются в лабораториях один с другим, после окончательного выбора постановщиком, чтобы составить целое, то есть — законченный фильм. Таким образом, киноактер никогда не испытывает того творческого напряжения, какое свойственно театральному актеру, разыгрывающему в один прием всю пьесу целиком.

Если от театрального актера требуется главным образом его талант, то от кинематографического актера требуется главным образом его фотогеничность, внешность. Вот почему для экрана

ищут больше всего красавиц и красавцев, тогда как в театре — подлинных комедиантов.

Еще одно простейшее объяснение чрезмерной популярности кинематографических актеров: театральный актер может играть в один вечер только в одном театре, в одном городе, в одной стране, так как человек еще, увы, не вездесущ. Но кинематографическая лента печатается в огромном числе экземпляров, и фильм показывается *одновременно* в любом количестве городов и стран по 3, по 4 раза в день. Кроме того, театральный актер смертен, и после смерти он и его искусство исчезают навсегда или становятся достоянием воспоминаний. Кинематографический актер — бессмертен, и его образ, его искусство — увековечены. После своего физического исчезновения он продолжает жить на экране как ни в чем не бывало, — даже часто с еще большей интенсивностью. И продолжает получать восторженные письма своих поклонников, не осведомленных о его исчезновении.

Преобладающее значение физических, внешних качеств над внутренними, духовными, отражается, конечно, и на интеллектуальном комплексе кинематографического актера. Одна чрезвычайно известная и «обожаемая» киноведета (какие замечательные ноги!) спросила меня однажды, видел ли я ее последний фильм. Я признался, что видел еще только несколько журнальных фотографий.

— Но вы же — совершенно некультурный человек! — заявила киноведета. — Ведь этот фильм уже считается классическим!

В свою очередь, я спросил у ведеты, читала ли она когда-нибудь «Братьев Карамазовых». Она взглянула на меня с некоторой тревогой:

— Братьев Карамазовых? Нет. Не читала. А что они написали?

Киноведета испугалась, подумав, что братья Карамазовы написали что-нибудь недоброжелательное о ее новом фильме, ставшем «классическим», и добавила:

— Русские критики, как говорят, всегда слишком требовательны.

Я сказал ей, что братья Карамазовы очень мило отнеслись к ее фильму. Ведета ласково улыбнулась.

Одна молоденькая американская ведета должна была исполнять роль Марии Антуанетты. Как-то, за столиком в баре киностудии, ведета сказала:

— Я уже давно хотела спросить у вас, кто она была, эта самая Мария Антуанетта?

Сидевшая с нами заместительница («дублерша») ведеты, юная

англичанка, покраснев от такой неосведомленности, шепнула:

— Это же была королева Австрии.

Вслед за Марией Антуанеттой наступила очередь Анны Карениной. Я спросил у одной ведеты (итальянки), читала ли она Анну Каренину. Ведета переспросила:

— Чью Анну Каренину? Греты Гарбо? Или Вивианы Лейг?

Другая ведета (француженка) ответила мне на тот же вопрос:

— Слишком длинно. Я прочла только предисловие Жана Кокто.

Еще одна (тоже — француженка) призналась, что она никогда не читала Мопассана, потому что он сошел с ума, и добавила:

— Впрочем, мне очень понравилась на экране его «Нана».

И она же — о Достоевском:

— Ваш Достоевский пишет исключительно полицейские романы: «Преступление» и еще что-то, «Процесс Кафка» и тому подобное. Это не в моем вкусе.

«Массовый» кинематографический зритель (или зрительница), верные поклонники (или поклонницы) киноведет, сталкиваясь со мной, неизменно задают еще один вопрос:

— Вы, так близко и так часто встречающий столько красавиц-ведет, скажите, которую из них вы считаете самой красивой женщиной?

Что мне отвечать? Конечно, в моей памяти навсегда останутся прекрасные глаза очаровательной и очень талантливой актрисы Даниель Даррье, ставшей кинематографической ведетой. Конечно, в студиях нередко встречаются очень стройные ноги (Брижит Бардо), очень привлекательные улыбки («историческая» улыбка Марлен Дитрих)… Но женскую красоту в ее ненарушимой гармонии я не встречал ни среди кинематографических ведет, ни среди «старлет» или — иногда весьма миловидных — «фигуранток». Одной из наиболее красивых девушек, с какой мне пришлось познакомиться, была Анна С., «манекен» в самом известном римском «модном доме», где исполнялось много кинематографических костюмов по моим эскизам. Чистота и изысканность черт ее лица, выразительность глаз, цвет кожи и волос, рот (грустный или веселый, презрительный или смеющийся, открытый — с прелестью зубов, или закрытый), скульптурное совершенство тела — граничили с ирреальным, с чудом.

Однажды, нуждаясь в фигурации очень высокого качества, я предложил моей приятельнице Анне показаться в студии всего на один-два дня. «Венера» (так звали ее в модном доме) согласилась, не выразив никакого удовольствия. Боясь, как бы она не переменила своего решения, я отвез ее в студию в моей машине.

Появление Анны произвело сенсацию. Фильм был американский, и представители фирмы, окружив новую фигурантку, предложили ей тут же подписать контракт для Холливуда, со всеми вытекавшими из этого привилегиями. Анна отказалась без малейших колебаний. Назавтра в «модном доме», в комнате, отведенной манекенам и похожей скорее на внутренность гардероба, Анна категорически отклонила новую поездку в студию:

— Это меня не забавляет, и это — не мое дело.

— А контракт? А Холливуд? Деньги? И, может быть, слава? Вы не передумали?

Мы были в комнате вдвоем.

— Нет, — сказала Анна, — я не передумала. Видите ли, мой друг: я влюблена… Я люблю одного человека, и ничто не способно оторвать меня от моего счастья, каким бы маленьким оно ни казалось. Я говорю о моем будущем семейном счастье.

— А кто же этот человек?

— Это — прежде всего — человек, которого я люблю. Он работает счетоводом в почтовом отделении моего квартала.

В атмосфере нездоровой, но многообещающей рекламной пропаганды, покоряющей воображение юных и слишком доверчивых девушек (самых разнообразных социальных кругов), решение Анны показалось мне невероятным. Вот почему, когда несколько недель спустя я получил скромное извещение о ее бракосочетании, я мысленно снял перед ней *символическую* шляпу (шляп я не носил).

Это был редчайший случай, который вызвал в моей памяти иной эпизод, значительно более характерный. Как-то вечером, тоже в Риме, выйдя из ресторана, на улице Франческо Криспи, я столкнулся с очень красивой девушкой. Извинившись, я спросил ее, не согласится ли она принять участие в одном фильме в качестве фигурантки? Девушка, оглядев меня с головы до ног, ответила с легкой полудетской улыбкой:

— Во-первых, я не люблю, когда ко мне пристают на улице, а затем, есть ли у вас доказательство, что ваше предложение серьезно?

Извинившись еще раз, я попросил ее позвонить мне на другой день утром в киностудию Скалера, известную всему Риму.

— Номер телефона, пожалуйста?

— Вот вам мое имя, — сказал я, передавая девушке визитную карточку, — а телефон вы найдете в телефонной книге.

На этом мы расстались. На следующее утро в студии меня позвали к телефону. Звонила встреченная накануне девушка. Через полчаса, очень смущенная, она появилась в студии.

Переодетая в костюм времен Людовика XV, она блистала своей несколько простоватой красотой. В перерывах между съемками она выходила во двор студии и там одиноко читала бульварный роман. Мы скоро подружились, и я сделал с нее несколько фотографических снимков для моего профессионального архива, пометив на них ее имя и адрес.

Месяца через четыре я должен был снова вернуться в Рим для другого фильма, и когда вопрос коснулся фигурации, я попросил включить в нее также и мою новую знакомую.

— Эту? Черта с два! — засмеялся администратор фильма с присущей ему воспитанностью. — Один продуктор случайно увидел ее, когда она была у вас фигуранткой, зацапал ее, и теперь она крутит у него фильм в качестве главной ведеты!

Имя застенчивой девушки, с которой я столкнулся на улице Франческо Криспи, было: Сильвана Мангано. Фильм, в котором она была ведетой, когда я вернулся в Рим, назывался «Riz Amer». Красота ее ног сыграла решающую роль в ее судьбе, и Сильвана Мангано сразу же стала мировой знаменитостью.

Последнее о красавицах.

Подлинным чудом девичьей красоты была очаровательная умница, «мисс Россия», награжденная этим званием в Париже в 1936 году и ставшая моей ассистенткой в 1937 году. Она поехала со мной в Рим и в Венецию, где тогда крутился, в постановке русского режиссера Федора Оцепа, фильм «Княжна Тараканова». Там, в студиях, она познакомилась с министром итальянской кинематографии Луиджи Фредди, молодым, высококультурным и очень симпатичным человеком. В 1938 году она вышла за него замуж и осталась неразлучна с ним до сих пор. Стать киноведетой ее тоже, несмотря на целый ряд предложений, не интересовало. Девичье имя «мисс России» и моей ассистентки — Марина Шаляпина, дочь Федора Шаляпина.

Корни русского графического искусства

Русское графическое искусство зародилось на пороге нашего столетия. В прошлом были, конечно, в России первоклассные рисовальщики, но графическое искусство как таковое еще не сформировалось. Можно ли, например, назвать *графиками* таких мастеров, как Антропов или Рокотов, Боровиковский или Левицкий, Кипренский, Брюллов, Иванов, Крамской, Венецианов, Федотов, Перов, Маковские или Репин? Нет.

Графическое искусство — понятие слишком широкое, но его границы могут быть все же определены. Графика, прежде всего, есть искусство рисунка — штриха, линий, их слияний, из разветвлений; искусство распределения пятен, лишенных полутонов и перемешанных с линиями, черточками и точками (пунктиром) одной и той же силы. Ослабление или сгущение тона отсутствуют: светотень, иногда весьма выразительная, исполняется разряжением или сгущением штрихов, черточек и точек.

Графика может быть фигуративной, реалистической, так же как орнаментальной и, наконец, абстрактной, но всегда подчиненной вышеназванным элементам рисунка, которые составляют сущность этого рода искусства, приводящего часто художника к контурным и даже к силуэтным формам выражения. Кроме того, графика может быть многоцветной.

Значительную роль графика сыграла в развитии книжного искусства, обогатив его иллюстрациями и декоративными украшениями.

Касаясь темы о графическом искусстве, мысль и память неизменно возвращают нас к его истокам и к его хронологическому росту. Вот незабываемые имена и даты, без которых нельзя говорить о графике, и даже — о графике наших дней:

Пизанелло (1395–1450), итальянец; Финигуэрра (1426–1464), флорентиец; Монтенья (1431–1506), падуанец; Антонио Поллайоло (1432–1498), флорентиец; Мемлинг (1433–1494), фламандец; Боттичелли (1440–1510), флорентиец; Уго де Карпи (1450–1523), итальянец; Дюрер (1471–1528), нюренбержец; Кранах (1472–1553), немец; Марк-Антоний Раймонди (1480–1534), итальянец; Рафаэль (1483–1520), итальянец; Гольбейн младший (1497–1543), немец; Франческо Пармезан (1503–1540), итальянец; Рубенс (1577–1640), фламандец; Жак Калло (1592–1635), француз; Ван Дейк (1599–1641), фламандец; Клод Лоррэн (1600–1682), француз; Рембрандт (1606–1669), голландец; Ватто

(1684–1721), француз; Вильям Хогарт (1697–1764), англичанин; Лонги (1702–1785), венецианец; Рейнольдс (1723–1792), англичанин; Гойя (1746–1828), испанец… и так — до Гранвилля (1803–1847), француз; до Гаварни (1804–1866), француз; до Густава Дорэ (1838–1883), француз; до англичанина Обрея Бердслея, до испанца Пабло Пикассо и других исключительных графиков Западной Европы XIX и XX веков, не считая большого числа очень тонких *ремесленников*, переносивших на гравюрные листы произведения живописцев.

Среди этих профессиональных мастеров гравюрной техники необходимо тоже упомянуть некоторые имена: нюренбержец Михаэль Вольгемют, учитель Дюрера, весьма гордившийся, надо думать, своим учеником; затем — Баччио Бальдини (XV в.), флорентиец, которому приписывается первая попытка гравюры на меди (первые гравюры на дереве были сделаны лет на сорок раньше, в том же веке); голландец Корт, гравировавший в Венеции картины Тициана (1477–1576), в ателье великого живописца; Петер Иод и Кристоф Иегер — современники и гравировщики Рубенса и Ван Дейка; Люкзельбюргер (гравировавший шедевры Гольбейна); Жорж Одран, гравировавший произведения Николая Пуссэна (1594–1665), Николая Миньяра (1606–1668) и Шарля Лебрена (1619–1690); Лоран Карс, француз, гравировавший картины Франсуа Бушэ (1703–1770).

Искусство гравюры (на дереве и на меди) разрасталось с необычайной быстротой — в Италии, в Германии, в Голландии, во Франции… Перечислить граверов представляется невозможным, здесь названы лишь наиболее крупные из них.

Гравирование на дереве началось в России лишь во второй половине XVI века, одновременно с книгопечатанием и в качестве весьма примитивного дополнения к нему. В эти годы искусство деревянной гравюры на Западе находилось уже на вершине своего развития. Первая русская гравюра на меди была исполнена в 1649 году, то есть на 200 лет позже, чем на Западе.

Но, как и на Западе, русское гравировальное искусство началось не в художественных школах, а — в монастырях, для иллюстраций религиозных книг и для отдельных листов духовного содержания. Граверами были не художники, а преимущественно священнослужители. Слово «гравирование» звучало тогда в России несколько иначе: «грыдорование». Вот краткий указатель граверов-священнослужителей:

Георгий, иеродиакон (иллюстрировал деревянной гравюрой «Евангелие» в 1637 году); *Илья*, монах киево-печерский (оставивший около 400 гравюр на дереве, сделанных между 1637

и 1715 годами); *Прокопий*, иерей (гравировал на дереве рисунки к «Апокалипсису» между 1646 и 1672 годами); *Зосима*, старец Новинского монастыря (сделал деревянные гравюры к «Евангелию напрестольному», 1662, и к Библии, 1663); *Варфоломей*, иеромонах (иллюстрировал деревянной гравюрой «Псалтырь» в 1680 году); *Паисий*, монах (гравировал на дереве рисунки к «Раю мысленному», напечатанному Иверским монастырем в 1695 году); Дорофей, иеромонах (гравюры на дереве для «Молитвослова», 1701 год); *Севастиан*, иеромонах (гравюры на дереве для «Житий святых», 1704 год); *Макарий Синицкий*, иеромонах (гравюры на дереве для «Нового Завета», 1717 год); *Гавриил*, монах (гравюры на меди для отдельных листов религиозного содержания. Наиболее продуктивным был 1727 год); *Левицкий*, священник (гравюры на меди к «Деяниям Святых Апостолов», 1737 год); *Иларион*, игумен (гравюры на меди: Св. Троица, Успение, Св. Великомученица Варвара, Святые, Архиерей с жезлом и др. Более всего сделано в 1774 году); *Иерофей*, иеродиакон (гравюры на дереве к «Апостолу», 1784 год); *Филарет*, монах (гравюры на дереве к «Апостолу», 1784 год); *Иосиф*, иеромонах; *Мартириан*, иеродиакон; *Корнилий*, старец Чудова монастыря: *Исаия*, иеродиакон; *Артемий Павловкович*, инок, и т. д.

Вскоре после священнослужителей к гравюрному ремеслу были привлечены так называемые «знаменщики», то есть — рисовальщики Серебряной палаты, составлявшей отделение Оружейной палаты, работавшие по указам государственных учреждений. Первый сохранившийся образчик такой гравюры (на меди) — это заглавный лист к книге «Учение и хитрость ратного строения пехотных людей», выпущенной в Москве в 1647 году. Но, судя по высокому качеству гравюр, есть все основания думать, что они были исполнены каким-либо голландским гравером, так как в те годы русская медная гравюра находилась еще в самом юном, школьном периоде.

Вообще говоря, русская гравюра (на дереве и на меди), религиозная или правительственная, дала очень мало художественному творчеству в прямом смысле этого термина. Художественная гравюра пришла в Россию позже, из западных стран, и начало этому было положено Петром Великим. Живя в Амстердаме, он сам увлекся процветавшим там гравюрным искусством и, познакомившись с голландским гравером Адрианом Шхонебеком, обучался у него этому мастерству. В амстердамском музее хранится одна гравюра, исполненная Петром, на которой можно прочесть, на голландском языке, следующую надпись:

«Петр Алексеевич, великий Царь Русский, награвировал это иглой и крепкой водкой, под наблюдением Адриана Шхонебека, в Амстердаме, в 1698 году, в спальне своей квартиры, на верфи Ост-Индской компании».

Желая поднять искусство гравюры в России, Петр пригласил туда Шхонебека и другого голландца — Пикара. Затем в Россию были вызваны знаменитый немецкий гравер (медь) Георг Шмидт; немец Яков Штелин, организовавший русскую Академию художеств в 1747 году и назначенный ее первым директором; немцы Христиан Вортман, Эллигер, Иоганн Тэйхер, Иоганн-Фридрих Шлейн, Иоганн Штенглин, французы Энрикез, Антоний Радиг; итальянец Франческо Гандини…

Учениками Шмидта и других иноземных учителей были русские граверы Яков Васильев, Ефим Виноградов, Алексей Греков, Димитрий Герасимов, Николай Колпаков и наиболее совершенный из них Евграф Чемесов, который должен по праву считаться лучшим русским портретным гравером XVIII века. Впрочем, следует отметить, что портреты (главным образом — лиц царских фамилий) были в ту эпоху почти единственным сюжетом граверов Серебряной палаты и Академии художеств, если не считать батальных композиций.

Одним Штенглином были сделаны гравюрные портреты Ивана Грозного, Федора Ивановича, Бориса Годунова, Василия Шуйского, Михаила Федоровича, Алексея Михайловича, Петра Великого, Петра II, царевны Софьи Алексеевны, императрицы Елизаветы Петровны, Екатерины I, Анны Петровны…

Христиан Вортман награвировал портреты Алексея Михайловича, Петра I, Екатерины I, Алексея Петровича, Петра II, Анны Иоанновны, Анны Петровны…

Ученик Шхонебека Алексей Зубов награвировал портреты Петра I, Петра II, Екатерины I, Анны Иоанновны, изображение бракосочетания Петра I…

Учеником Вортмана был также Иван Соколов, один из наиболее талантливых русских граверов, который после ухода из Академии своего учителя был назначен при ней «главным мастером гравировального художества».

В целом, почти все русские граверы XVIII века были учениками иностранцев (за исключением некоторых мастеров допетровского периода: Афанасий Трухменский и его ученик Василий Андреев, Леонтий Бунин и др.). Но, несмотря на их старания, ни Дюреров, на Гольбейнов у нас не было.

В 1762 году Шмидт покинул Россию и вернулся в Берлин. После его отъезда русская гравюра и вместе с ней русское графическое искусство вообще стали постепенно угасать, не

достигнув своего расцвета.

Говорить о нашей графике XIX века представляется бесполезным. Правда, рисунки пером делали такие художники, как Григорий Угрюмов (1764–1823), Василий Шебуев (1777–1855), Егор Скотников (1782–1843), Иван Бугачевский-Благодарный (1783–1859), Петр Боклевский (1816–1897), Александр Агин (1817–1876) и многие другие, но перо было для них только аппаратом работы, и с формальной стороны их рисунки ничего не прибавили к эволюции *графического* искусства.

Подлинными русскими графиками XIX века могут считаться лишь Алексей Оленин (1763–1843), бывший президентом Академии художеств, и граф Федор Толстой (1783–1873), бывший вице-президентом Академии художеств, мастер контурного, линейного и силуэтного рисунка. Впрочем, нельзя не отметить, что довольно тонкими русскими рисовальщиками того времени были и непрофессиональные художники: Батюшков, Пушкин, Глинка, Гоголь, Лермонтов (рядом с которыми можно поставить и некоторых иностранцев, например — Виктора Гюго и Поля Верлена). Также — и в наши годы: Федор Шаляпин, Владимир Маяковский, француз Жан Кокто… Поэзия и музыка — сестры рисунка.

Леонид Пастернак, отец поэта Бориса Пастернака, родившийся в 1862 году, талантливый мастер рисунка, портретист и книжный иллюстратор («Воскресенье» Л.Толстого и др.), говорил в своих «Записках», что «в основе и живописи и графики лежит умение рисовать, и рисунок — это фундамент всех видов изобразительных искусств».

И — в тех же «Записках»:

«Когда, после мюнхенской Академии, я вернулся из-за границы домой в Одессу и когда потом переехал в Москву, я был поражен, как мало даже серьезные художники понимали и интересовались у нас рисунком как самостоятельным родом пластического искусства и как презрительно они относились к разным видам графики… Будучи в мюнхенской Академии, я часто ходил в *Купферштихкабинет* (так назывался гравюрный кабинет при мюнхенских музеях — одно из первоклассных, выдающихся собраний рисунков-оригиналов и оригинальной художественной графики старых мастеров). Здесь я знакомился с произведениями старых мастеров и с образцами художественной графики. И каким наслаждением бывало сидеть в тиши специально оборудованной обстановки и рассматривать — словно лицом к лицу с ними — папку за папкой рисунков, эскизов и особенно офортов Рембрандта или другого мастера…»

Мне понятно это наслаждение, но здесь я добавлю от себя,

что мне тоже пришлось бывать и работать в мюнхенском «Купферштихкабинете» и что эти дни связаны у меня с анекдотическим воспоминанием. Придя туда в первый раз, я сказал, что хочу видеть оригиналы рисунков Дюрера. Любезная дама, принимавшая посетителей, сказала мне, что она должна сначала получить формальное доказательство того, что я — художник или искусствовед. Я показал ей мой паспорт: «художник». Дама провела меня к отдельному столику, попросила меня присесть и подождать три-четыре минуты. За другими столиками сидели уже несколько человек, углубленных в рассматривание рисунков. Без задержки дама вернулась к моему столику и положила на него обширную папку. С священным трепетом я раскрыл ее и осторожно стал перелистывать пожелтевшие от времени рисунки. Однако почти сразу же я разглядел, что это не были оригиналы, но весьма высококачественные репродукции, «фототипии», очень точно запечатлевшие не только рисунок, но также — поверхность бумаги и все внешние следы древности. Закрыв папку, я отнес ее к любезной даме и передал ей вполголоса мое мнение. Она взглянула на меня с любезной улыбкой и, попросив меня подождать две-три минуты, вышла из залы. Вернувшись без задержки, дама пригласила меня пройти с ней в кабинет директора, который, тоже чрезвычайно любезно встретив меня, подтвердил с улыбкой, что я прав, что мне выдали фототипии и что так поступают в «Купферштихкабинете» всегда. Подлинные оригиналы выдают только тем из посетителей, которые сумели действительно опознать, что выданные им сначала рисунки представляют собой репродукции. Но это случается очень редко, сказал директор, что способствует сохранности оригиналов. Через минуту у меня в руках была папка с неоспоримыми подлинниками рисунков Дюрера. В следующие четыре дня мне без колебаний сразу же выдавались оригиналы.

Нельзя, впрочем, отрицать того факта, что гравюра как профессиональное *ремесло* существовала в России и в конце XIX века, но не была еще *творческим* искусством, в подлинном смысле этого понятия. Граверы не создавали *своих* произведений, но, как и западные *ремесленники*, переносили на гравюру произведения живописцев. Одним из наиболее талантливых и усердных русских профессиональных граверов был в те годы Иван Павлов, родившийся в 1872 году и исполнявший гравюры на дереве и — позже — на линолеуме, по картинам В.Маковского, И.Репина, А.Казакова, Рубо и иных художников, а также — по фотографическим снимкам («Уходящая Москва», «Старая провинция» и др.). Русский историк искусства В.Адарюков, говоря

о гравюрных работах И.Павлова, писал, что все его работы имели «одну общую характерную черту: в них гравер старался как можно меньше вносить своего *я*: чрезвычайно добросовестно изучая каждого художника, гравер ставил себе задачей фотографически точно передать индивидуальные особенности художника, его манеру и технику». Гравировальное мастерство И.Павлова было все же очень высокого качества.

Зарождением или — воскресением настоящего графического искусства как самостоятельной *творческой* формы художественного выражения Россия обязана художественной группе «Мир искусства», в центре которой в конце девяностых годов XIX века находились юные живописцы и рисовальщики Александр Бенуа, Константин Сомов, Евгений Лансере, Лев Бакст и их друзья, любители искусства, очень много сделавшие для его обновления: Сергей Дягилев, княгиня Мария Тенишева и Савва Мамонтов. В 1898 году, при их ближайшем участии и благодаря организационной энергии Дягилева, вышел в свет первый номер художественного журнала «Мир искусства», порывавшего с господствовавшей тогда в России идеологией «передвижнического» реализма. Годом позже, в Петербурге, открылась первая выставка художников группы «Мир искусства». Борьба за новые формы началась.

«*Мир искусства* — целая эпоха, и теперь еще не вовсе закончившаяся как будто, невзирая на художественные сдвиги десятилетий: эпоха декоративной выдумки, стилизма и лирического гротеска, — писал много лет спустя Сергей Маковский. — *Мир искусства* ретроспективен, мирискусники — энтузиасты старины. Но в то же время, мы знаем, мирискусничество как мировоззрение — отнюдь не уклон к художественной консервативности, а напротив — последовательное приятие всех находок и соблазнов новаторства».

Но среди наиболее сильных «соблазнов», захвативших художников «Мира искусства», на первом плане оказался рисунок или — точнее — разнообразные формы графического искусства, объединившего этих художников на долгие годы и унаследованного потом младшими поколениями.

Графика «сродни иероглифу. Несомненно. И в этом ее мудрость, — писал еще С.Маковский. — Она оставляет себе только то, что ей принадлежит по праву: тени и грани, легкую роскошь контурных линий, не существующую в природе, подкрашенный узор, черное кружево силуэта. В этой призрачной области она всемогуща. Одухотворение этих бесплотных форм — ее секрет».

Препятствий, однако, к осуществлению графических проблем в России было еще слишком много в годы основания «Мира искусства». Вот что рассказывал об этом в 1916 году Дмитрий Философов, близкий к редакции «Мира искусства»:

«Каких-нибудь двадцать лет тому назад у нас в техническом смысле была пустыня аравийская. И мечтатели (имеется в виду редакция „Мира искусства“ на первых порах) должны были прежде всего превратиться в *техников*. Много сил и времени ушло на эту самую технику; шрифт откопали в Академии наук — подлинный елизаветинский. Вернее, не шрифт, а матрицы. По ним отлили шрифт. Необходимую меловую бумагу добыли только на второй год (издания „Мира искусства“), а пресловутую бумагу *верже* (кто только теперь ею не пользуется!) изготовили лишь к третьему году издания. Вообще, надо заметить, что только с 1901 года журнал с *внешней стороны* стал мало-мальски удовлетворять самих редакторов. До этого каждый новый выпуск вызывал новые огорчения, а порою отчаяние… Изготовлять клише не умели. Кто подумает, что фирма Вильборг, с таким успехом конкурирующая теперь (в 1916 году) с Европой, изготовила нам клише такого плохого качества, что пришлось обратиться с заказом за границу. Печатать тоже не умели, рисунки смазывались. Сколько пришлось сидеть в типографии… Отлично помню, как Дягилев и Бакст целую ночь провозились в типографии, когда с нескольких досок печатались деревянные гравюры А.П.Остроумовой. На третий год все было преодолено, и благодаря новому руководителю типографии Голике и Вильборг, Б.Г.Скамони, мы перешли на русские клише и русские фотографии. Но в первый год техника прямо заела».

Довольно четкое описание обстановки, в которой началась графическая деятельность «Мира искусства».

Если К.Сомов, Л.Бакст, Е.Лансере, Анна Остроумова-Лебедева были в петербургской Академии художеств учениками профессора гравюры, очень хорошего техника этого искусства, В.Матэ, то их другим учителем (может быть, подсознательно) был англичанин Обри Бердслей.

Основным стремлением этого художника было создание графики, и в особенности книжной графики, *независимой* от искусства рисунка вообще. Эти поиски привели Бердслея к уничтожению объемности рисунка и к самостоятельному значению линии и пятна в их плоскостной композиции. Линия и пятно перестали в его рисунках быть изобразительным *техническим средством* и сделались целью, содержанием. Литературный сюжет стал лишь подготовительной канвой, исходной точкой к созданию графического произведения, и,

таким образом, книжная иллюстрация, отбросив свою «дополнительную» роль, превратилась постепенно в самостоятельное зрительное сопровождение текста.

Несомненные достижения Бердслея в этих поисках, окончательно оформившиеся в конце XIX века, хронологически совпали с возникновением «Мира искусства» и оказали сильное влияние на его молодых художников, влияние, то есть усвоение идей, но не подражание. С особенной ясностью влияние Бердслея отразилось на графике мирискусников младшего поколения: Дмитрия Митрохина и Сергея Чехонина, посвятившего свое творчество — весьма удачно и с большим вкусом — эстетству стилистической изощренности.

Остроумова-Лебедева, впрочем, о Бердслее не упоминает. Большую часть своего искусства она отдала гравюре на дереве. Прочтем ее слова:

«Я ценю в гравюре на дереве невероятную сжатость и краткость выражения, ее немногословие и, благодаря этому, сугубую остроту и выразительность. Ценю в деревянной гравюре беспощадную определенность и четкость ее линий: контур ее линий не может быть расплывчатым, неопределенным, смягченным. Край линий обуславливается острым краем вырезанного дерева и остается резким, определенным и чистым. Сама техника не допускает поправок, и потому в деревянной гравюре нет места сомнениям и колебаниям. Что вырезано, то и остается четким и ясным. Спрятать, замазать, затереть в гравюре нельзя. Туманностей нет… Настоящим моим учителем был Дюрер, который всегда особенно волновал меня… Я всегда жалела, что после такого блестящего расцвета гравюры, какой был в XVI, XVII веках, это искусство стало хиреть, сделалось служебным, ремесленным! И я всегда мечтала дать ему свободу!»

Не Матэ, не Бердслей: Дюрер. Бессмертный феномен графического искусства.

Остроумова-Лебедева впервые показала свои гравюры на выставке «Мира искусства» в 1900 году. Она была в России первым мастером *цветной* деревянной гравюры, до того никем не практиковавшейся в нашей стране, тогда как на Западе этот род гравюры существовал уже с 1506 года. Изобретателем цветной гравюры был упомянутый выше итальянец Уго Карпи.

Характерно для гравюр (цветных и одноцветных) Остроумовой-Лебедевой почти полное отсутствие человеческих фигур: основное — пейзаж и здания. Лучшие гравюры Остроумовой-Лебедевой посвящены видам Венеции и, главным образом, Петербургу и его славным окрестностям. Черная гравюра Остроумовой-Лебедевой, изображающая парк

в Павловске, по своей красоте и технической виртуозности может покрыть целое столетие гравюрного искусства.

Говоря, однако, о русской графике периода «Мира искусства», необходимо прежде всего вернуться к работам Александра Бенуа, родившегося в 1870 году и которому принадлежала идея основания этого объединения. Он был одновременно историком искусства, художественным критиком, живописцем, художником театра и мастером графического искусства, где его больше всего интересовала книжная иллюстрация.

Кто был «учителем» Бенуа? В прямом смысле этого термина — никто. Александр Бенуа был автодидакт. Он изучал искусство всех времен, всех наций, всех форм, и больше всего его увлекали художники — живописцы и графики — XVIII века: венецианцы Пьетро Лонги, Франческо Гварди, французы Бушэ, Фрагонар, рисовальщики Шарль Кошен, Жан-Мишель Моро; затем — пейзажи Версаля, Санкт-Петербурга, Петергофа… Чрезмерное орнаментальное богатство архитектуры и декоративности дворцов, мебели, костюмов этой эпохи часто уводило художника к графическим формам изображения от форм живописных, и в 1898 году (год издания первого номера «Мира искусства») вышли в свет иллюстрированные Александром Бенуа «Пиковая дама» и «Дубровский» Пушкина, а в 1904 году — его же «Медный всадник». В 1905 году была издана книга «Азбука», прекрасный образчик рисунков для детей. В 1907 году вышел цикл рисунков «Смерть».

В последующие годы вариации иллюстраций Бенуа к «Пиковой даме» и к «Медному всаднику» издавались по несколько раз, в 1905, 1911, 1916, 1922 годах.

В 1927 году А.Бенуа, живя уже за границей, иллюстрировал «Урок любви в парке» французского писателя Ренэ Буалев, «Страдания молодого Вертера» Андре Моруа и «Грешницу» Анри де Ренье — книги, вышедшие на французском языке в Париже. В 1945 году, там же, Бенуа исполнил рисунки к «Капитанской дочке» Пушкина, но эти иллюстрации до сих пор остались неопубликованными… Приведенный список, разумеется, далеко не исчерпывает всех графических работ А.Бенуа.

Хронологически А.Бенуа — первый русский мастер графического искусства XX века. Вскоре вокруг него сгруппировались не только его сверстники К.Сомов, А.Остроумова-Лебедева, Е.Лансере и более старшие художники — Елизавета Кругликова (род. в 1865 году) и Димитрий Кардовский (род. в 1866 г.), но также — художники младших поколений, посвятившие значительную часть своего труда графике: Николай Рерих, Мстислав Добужинский, Лев Бакст, Сергей Чехонин, Павел

Шилинговский, Димитрий Митрохин, Георгий Нарбут, Иван Билибин, Алексей Кравченко…

Одним из наиболее плодотворных графиков среди мирискусников остается Добужинский. Перечислить его графические работы представляется в данной статье невозможным. Скорее чем кого-нибудь другого его можно назвать художником города или, еще вернее, — художником Петербурга, петербургской классики Томона, Растрелли, Трезини, Росси, Воронихина, Стасова, Захарова; Петербурга Пушкина, Гоголя, Достоевского, но тоже — промерзшего Петербурга руин, голода и продовольственных «хвостов» периода «военного коммунизма».

Графика Добужинского поражает своей реальностью, несмотря на подчеркнутую условность технических возможностей этого рода изображений. Его рисунки всегда живут и полны эмоциональных воздействий. К петербургским темам, особенно вдохновлявшим Добужинского, относятся открытки с видами столицы (сделанные в 1903 году): «Александринский театр», «Дворец Петра I», «Банковский мост», «Чернышев мост», «Троицкий мост», «Мойка, новое Адмиралтейство», «В ротах Измайловского полка», «Фонтанка». Затем — «Октябрьская идиллия» (1905); «Дворцовая площадь» (1906); «Фонтанка у Чернышева моста» (1906); иллюстрации к «Ночному принцу» Сергея Ауслендера (1909); «Гримасы города», рисунки для журнала «Сатирикон» (1908–1911); альбом «Петербург в 1921 году»: «Исаакий в метели», «Памятник Петру Великому», «Львиный мост», «Землесос», «Сфинксы», «Английская набережная в снегу», «Летний сад зимой», «Окружной суд», «Пустырь на Васильевском острове», «Набережная Пряжки», «Огород на Обводном канале», «Петропавловская крепость»; иллюстрации (исключительные по выразительности) к «Белым ночам» Достоевского (1922); 8 рисунков к книге Анциферова «Петербург Достоевского» (1923); страшный рисунок, помещенный в «Сатириконе» (воскресшем в Париже в 1931 году): «Российский пейзаж», улицы заснеженного, израненного Петербурга, заполненные бесконечными голодными очередями, а под рисунком — восьмистишие Сергея Рафаловича:

— Глупым россказням не верь,
Жить своим рассудком надо.
Большевизм огромный зверь,
Наземь выползший из ада.
— Да откуда знаешь ты?
— От тебя скрывать не буду:
Зверь невидим, но хвосты

Протянулися повсюду.

Но, конечно, графика Добужинского не ограничивалась только видениями Петербурга. В 1905–1906 годах Добужинский иллюстрировал «Станционного смотрителя» Пушкина (где, впрочем, тоже чувствуется Петербург); в 1907 году — «Морщинку» А.Ремизова; в 1909 — «Портрет» Гоголя; в 1912 — «Девчонку со спичками» Андерсена; в 1913 — «Казначейшу» Лермонтова; в 1918 — «Жизнь Калиостро» М.Кузмина (силуэтные рисунки); в том же году — «Принцессу на горошинке» Андерсена; в 1919 — «Бедную Лизу» Карамзина (рисунки, сделанные коротенькими и тончайшими штрихами, создающими впечатление прозрачности или, точнее, призрачности); тогда же — «Розу и Крест» А.Блока (иллюстрации, оставшиеся неопубликованными); в 1921 — «Тупейного художника» Лескова, «Скупого рыцаря» Пушкина и его «Барышню-крестьянку»; в 1923 — «Свинопаса» Андерсена. В 1939 году, в Париже, вышли в свет иллюстрации к «Евгению Онегину» (78 рисунков, среди которых еще раз встречаются петербургские пейзажи)… Все это — не считая обложек, виньеток, заставок, концовок и иных книжных украшений, помещавшихся в журналах «Мир искусства», «Золотое руно», «Аполлон», «Сатирикон», «Жупел», а также — сделанных для книг А.Бенуа, Ф.Сологуба, Б.Зайцева, Г.Чулкова, А.Ремизова, Л.Андреева, А.Куприна, Вяч. Иванова, Муйжеля, Сергеева-Ценского, Кнута Гамсуна, П.Верлена, Льва Толстого… Затем — книжные знаки, заглавные буквы и внекнижная графика: отдельные листы — карандаш, перо, гравюра, литография.

Старшим участником «Мира искусства», как уже сказано, была Елизавета Кругликова. Уже в 1892 году она совершила первое заграничное путешествие в Турцию, Грецию, Австралию, Италию и через два года обосновалась в Париже, посетив сначала Рим, Флоренцию, Венецию, Неаполь, Марсель. В Париже в те годы многие художники увлекались графическим искусством. Это отразилось на творчестве Кругликовой, и она стала выставлять свою графику на парижских выставках и в России, на выставках «Мира искусства», «Московского товарищества», «Нового общества». Вскоре она особенно заинтересовывается силуэтной формой рисунка и постепенно отдает ей значительную часть своего труда.

Кругликова «очень своеобразный художник и очень парижский художник. Она из той же семьи, как Стейнлен, Валлотон, Рафаэлли и другие *певцы парижской улицы*, — писал А.Бенуа. — Нужно видеть, какой чисто охотничьей страстью

дышит ее лицо, когда она с альбомчиком в руках мешается в толпе бульварных гуляк, посещает кабачки, бистро, бастринги, мюзик-холлы, цирки, публичные балы, фуары, скачки, иллюминации и всю ту милую чепуху, в которой выражается неунывающая радость жизни истинных сынов и дочерей Парижа!.. Все графические приемы ей известны, все рецепты травления и заливки испробованы».

Наиболее ценными работами Кругликовой следует считать ее силуэтный альбом «Париж накануне войны», вышедший в Петербурге в 1916 году, и серию силуэтных портретов А.Блока, В.Брюсова, В.Иванова, Б.Пастернака, П.Эттингера, В.Трутовского, П.Кропоткина, А.Луначарского, Б.Щеголева, С.Боброва и многих других, до ее собственного портрета включительно. Сходство и профильная выразительность этих силуэтных рисунков вызывают удивление. Значительны также силуэтные пейзажи Москвы и Петербурга. Именно силуэтной графикой Кругликова выявила свою творческую индивидуальность и передала эту страсть более молодым русским графикам, среди которых в первую очередь должен быть назван Георгий Нарбут (1886–1920).

Но прежде чем говорить о Нарбуте, следует уделить внимание мирискусникам более старшего поколения: Кардовскому (1866–1843), Лансере (1875–1946), Чехонину (1878–1936)…

Дмитрий Кардовский, увлекшийся в молодые годы творчеством шведского художника Андерса Цорна (1860–1920), обучался искусству за границей (Париж, Мюнхен) в течение четырех лет и уже там сделал свои первые иллюстрации к «Сказке о царе Салтане» Пушкина, оставшиеся неизданными, но показанные на выставке «Мира искусства». Вернувшись в Петербург в 1900 году, Кардовский исполнил иллюстрации к «Каштанке» Чехова (1903); к «Невскому проспекту» Гоголя (1905); к «Живому слову» (хрестоматия Островского с текстами Крылова, Огарева, Л.Толстого и Чехова, 1906); к «Горю от ума» Грибоедова (1912); к «Робинзону Крузо» Дефо (не появились в печати); к «Мертвым душам» Гоголя; к «Русским женщинам» Некрасова; к «Преступлению и наказанию» Достоевского; к «Евгению Онегину» Пушкина; к «Детству и отрочеству» Л.Толстого; к «Русской грамоте» Соловьевой и Тихеевой (1924); к «Ревизору» Гоголя и др…

Несмотря, однако, на столь продуктивную деятельность Кардовского как книжного иллюстратора, эти его работы, за редкими исключениями, не являются искусством *графическим*. Большинство иллюстраций Кардовского исполнены карандашом и акварельной кистью. Тем не менее, его карандашные рисунки

часто создают иллюзию, что они сделаны пером, так как художник любил пользоваться строго линейной манерой.

Евгений Лансере — живописец, театральный декоратор и мастер графического искусства. В девятнадцатилетнем возрасте (1894) он сделал свои первые иллюстрации к «Повестям» Е.Лыткиной (около 70 рисунков), и в дальнейшем книжная графика заняла одно из первых мест в его творчестве: иллюстрации к книге В.Балабановой «Легенды о старинных замках Бретани», 1898; к повестям Пушкина «Выстрел» и «Дубровский», 1899; к «Бэле» Лермонтова, 1899; к повести Л.Толстого «Хаджи-Мурат», 1912–1915; к сказке Лермонтова «Ашик-Кериб», 1914; к поэме Лермонтова «Демон», 1914–1916; к роману Лермонтова «Герой нашего времени», 1918; к рассказу Л.Толстого «После бала», 1933; к роману Гончарова «Обломов», 1934; к повести Л.Толстого «Казаки», 1937… Затем — неисчислимое количество книжных графических украшений: обложки, фронтисписы, титульные листы, заглавные буквы, заставки, концовки для журналов «Мир искусства», «Художественные сокровища России», «Детский отдых», «Золотое руно», «Жупел», «Адская почта», «Факелы», «Зритель», «Новый Восток», «Шиповник», «Красная нива»… Для сборника Д.Мережковского «Рифмы», для «Библиотеки великих писателей», для книги Мутера «История живописи», для «Юбилейного сборника рисунков известных художников к произведениям Н.В.Гоголя», для книги А.Бенуа «Русская школа живописи», для романа Д.Мережковского «Антихрист», для книги С.Маковского «Стихи», для книги А.Блока «Земля в снегу», для драмы Л.Андреева «Царь Голод»… Кроме того — издательские марки (среди которых — издательская марка Третьяковской галереи), экслибрисы, почтовые марки, афиши и, конечно, станковая графика.

Блестящие по своему качеству графические листы Е.Лансере вызывают порой трагические ощущения: достаточно взглянуть на «Петропавловскую крепость под дождем» (рисунок к книге «Санкт-Петербург», 1903) или на триптих-фронтиспис к «Царю Голоду» (1908).

В целом, обширный вклад Е.Лансере в русскую графику — чрезвычайно ценный.

Сергей Чехонин, находившийся, как говорилось выше, под несомненным влиянием Обри Бердслея, почти полностью посвятил свое творчество графическому искусству: иллюстрации, книжные обложки, фронтисписы, титульные листы, заставки, концовки и другие книжные украшения; затем — книжные знаки, почтовые марки, афиши и даже графическая цветная разрисовка

фарфора: блюдца, тарелки, чашки… Среди книжных иллюстраций Чехонина необходимо отметить рисунки к «Руслану и Людмиле» Пушкина и к детской сказке Корнея Чуковского «Тараканище». Чехонин исполнил также ряд графических портретов, среди которых особенно виртуозны и выразительны портреты М.Горького, К.Станиславского, В.Немировича-Данченко, В.Качалова, а также — Г.Нарбута. Не случайно, что именно Чехонин сделал обложку для книги «Современная русская графика», вышедшей под редакцией Сергея Маковского и с текстом Николая Радлова.

Графическое искусство русских художников, родившихся в восьмидесятых и в девяностых годах прошлого века (не говоря уже о первом десятилетии XX века), представляет собой, в противоположность искательскому периоду первого поколения мирискусников, полный расцвет русской графики во всех ее разветвлениях. Мастерство силуэтного рисунка достигло своих вершин в творчестве Георгия Нарбута, Дмитрия Митрохина (тоже не чуждого влиянию О.Бердслея) и многих других… Затем внимание этого поколения художников обратилось к гравюре (на металле, на линолеуме, но более всего — на дереве). Все формы графического искусства оказались в руках русских художников, именным списком которых будет закончена эта статья.

Аверинов В., Адлен М., Аксельрод М., Алексеев Н., Альтман Н., Барт В., Басов В., Белкин В., Белов В., Белуха Е., Безщаков Н., Бриммер Н., Бубнов А., Васин А., Верейский Г., Веретенников В., Витберг, Воинов В., Гельмерсен З., Герасимов Г., Голованов Л., Головин А., Гончарова Н., Гончаров А., Горяев В., Громов А., Дейнека А., Дубинский Д., Ечеистов Г., Жуков Н., Замирайло В., Иванов В., Ижевская М., Изенберг С., Каневский А., Каплун А., Кассиан В., Кирбик Е., Кирнарский М., Кирпичев П., Кокорин А., Конашевич В., Константинов Ф., Корецкий В., Костенко К., Кравченко А., Кульчицкая Е., Купреянов Н., Кустодиев Б., Лапшин Н., Ларионов М., Лебедев В., Лео А., Литвиненко А., Лукомский И., Манганари Б., Масютин В., Маторин М., Мочалова С., Нивинский И., Носикова Е., Орлов Г., Орлова М., Павлинов П., Пахомов А., Петров Ю., Пиков М., Пименов Ю., Пискарев И., Пластов А., Пожарский М., Понамарев Н., Попова Л., Прокоров Б., Радлов Н., Редермейстер В., Резниченко, Ремизов Н., Рерберг И., Рудаков К., Рыбников А., Самохвалов А., Симаков М., Соколов В., Соколов И., Соломонов М., Староносов П., Страхов А., Суворов А., Судейкин С., Талепоровский В., Татлин В., Титов Б., Тронов В., Усачев А., Ушаков-Поскочин М., Ушин А., Ушин П., Фаворский В., Фалилеев В., Фрам М., Хижинский Л., Хингер Е., Цадкин О., Чюрленис Н., Шагал М., Шилинговский П., Шмаринов Д., Шор С.,

Шпинель И., Штеренберг Д., Шухаев В., Экстер А., Юдовин С., Яковлев А., Якулов Г…

В заключение нельзя не упомянуть, что в сталинский период «культа личности» натиск «социалистического реализма» вынудил русских художников, живущих в СССР, оставить свои формальные завоевания и перейти к безличному подражанию давно пережитого «передвижничества».

Надо все же верить, на основании сведений, доходящих из России, что новое пробуждение русского искусства уже наметило свои пути и приближается к свободному творчеству.

Андрей Ланской, абстрактное искусство и русские художники в «Парижской школе»

1

125 лет тому назад японец Хокусай писал:

«Я влюблен в живопись с тех пор, когда я впервые осознал ее существование, в шестилетнем возрасте. Я написал несколько картин, которые мне казались очень хорошими, когда мне было уже пятьдесят лет. Но в действительности ничто из того, что мною было сделано ранее семидесяти лет, не имеет никакой ценности. В семьдесят три года я разглядел наконец все виды природы: птиц, рыб, зверей, деревья, траву, все. Когда мне будет восемьдесят лет, я пойду еще дальше, и в девяностолетнем возрасте я познаю действительно все тайны искусства. Когда я доживу до ста лет, мое искусство станет поистине совершенным, и моя высшая цель будет достигнута приблизительно в сто десять лет, когда каждая линия и каждое пятно, которые я набросаю, будут *наполнены жизнью*».

Ну а позже, то есть после ста десяти лет, можно будет больше не волноваться: там начинается вечность. Это уже моя фраза, которую я добавляю к строкам Хокусая. Теперь я процитирую Андрея Ланского:

«Есть у живописи единственный друг: это — время».

Почему я так начинаю статью об искусстве замечательного Ланского? Может быть, потому, что Ланской — человек уже не первой молодости, а сегодняшняя живопись его молодеет или — вернее — расцветает по-новому с каждым годом…

Я следил за развитием искусства Ланского на протяжении тридцати лет. Уже в его ранние годы, когда оно было еще (как принято теперь говорить) «фигуративным», «предметным», искусство Ланского увлекало меня своей свежестью и индивидуальностью. Я видел множество его картин, гораздо больше, чем можно видеть на выставках, так как я «принадлежал» тогда тому же торговцу картинами, что и Ланской: тонкому и культурному ценителю живописи — Бингу, имевшему тогда галерею на улице Боэсси.

В «интерьерах» Ланского краски гуляли по холсту, как им хотелось. Я редко видел (почти никогда) картины, где краски сами по себе казались *авторами*. Создавалось впечатление, что не было ни живописца, ни кисти, но что краски распределялись на

поверхности по их собственному усмотрению. Были ли в картине персонажи или предметы, краски скользили по ним, не замечая их реальной сущности, и останавливались там, где отвлеченная оптическая логика находила эту остановку наиболее выразительной.

Одним из самых характерных (и редчайших) примеров подобной самостоятельности мазка и красочных сочетаний являются картины Ван Гога: они создавались сами собой, и, вероятно, поэтому они неподражаемы.

Живопись Ван Гога не имеет, впрочем, ничего общего с творческим искательством Ланского. Я привел этот пример лишь к тому, чтобы подчеркнуть, что картина только тогда приобретает значительность, когда самостоятельную, командующую роль играют в ней распределение и сочетание форм и красок. Разве, смотря на Джоконду, я интересуюсь ее улыбкой, о которой столько написано? Нет, я ее не замечаю. Меня волнует *живопись* Леонардо да Винчи. То же самое происходит по отношению к картинам Рембрандта или Греко, Джотто или Грюнвальда, Дюрера или Тинторетто, и так далее — до наших дней. Что же касается улыбки Моны Лизы, то мне придется когда-нибудь специально пойти в Лувр, чтобы наконец разглядеть ее.

В картине Репина «Иван Грозный, убивший своего сына» — вытаращенные глаза и капли пота на лице Грозного не произвели бы никакого впечатления, несмотря на все анатомические подробности, если бы Репин (которого в СССР несправедливо считают предвестником «социалистического реализма») не написал свою картину исключительно в кроваво-красных тонах, счастливо уничтоживших фотографическую безличность. Кроваво-красная комната, кроваво-красные отблески повсюду — это они создают атмосферу убийства и отцовской трагедии Грозного. Краски говорят их собственным языком.

— Если бы я написал эту картину в голубых тонах, она была бы сразу забыта, — сказал мне как-то сам Репин в куоккальских «Пенатах», в одну из своих знаменитых «Сред», когда у него собирались не только любители «реалистического» искусства, но и молодежь моего поколения — до Пуни, до Есенина и Маяковского включительно.

Подлинная сущность живописи *всегда* заключалась в гармоническом столкновении красок, в их творческом, *созданном* художником, а не воспроизведенном с натуры, содружестве. Прототипом абстрактной, то есть — чистой, беспредметной живописи является музыка. Если бы композитор вместо отвлеченных, им созданных сочетаний звуков и ритмов стал бы воспроизводить собачий лай, шум проезжающей телеги, кашель в

соседней комнате, скрип двери и прочую реальную звуковую неурядицу, то музыка как искусство перестала бы существовать[258]. Музыка пробудила в живописце стремление к отвлеченной, независимой красочной композиции. Недаром первый абстрактный живописец, литовец Чюрленис (умерший в 1911 году), называл почти все свои произведения музыкальными терминами: «Симфония в розовых тонах», «Весенняя соната, allegro» и т. д. Музыкальные названия картин встречаются также у Кандинского, у Мондриана и у других мастеров абстрактной живописи. Один из наиболее тонких абстрактных художников современного Парижа, наш соотечественник Сергей Шаршун, тоже открыто заявляет о родстве своей живописи с музыкой. Его чрезвычайно мастерски написанные (часто — только в белой гамме и с небольшими рельефами) произведения, тоже постоянно молодеющие, несмотря на возраст автора, действительно вызывают в зрителе своего рода концертные ощущения. Произведения этого художника, как и Ланского, несомненно перешагнут в вечность значительно раньше стодесятилетнего возраста, благодаря окончательно помолодевшей, то есть совершенно новой по форме, живописи.

Первые полностью беспредметные картины Ланского относятся к 1942 году. С тех пор они беспрестанно совершенствуются, углубляются, оформляются, не теряя, однако, своей первоначальной своеобразности. Как в «предметной», так и в абстрактной живописи Ланской сразу занял свое собственное место.

Современная абстрактная живопись успела уже, к сожалению, подразделиться на ряд вполне осознанных, ограниченных своими задачами групп (или — течений), на ряд «измов»[259] и народила во всех странах (за исключением Советского Союза) большое количество художников, мастерство которых, лишенное каких-либо индивидуальных исканий, является уже вполне подражательным, как это было свойственно огромному количеству художников «предметного» искусства, до «социалистического реализма» включительно.

Наиболее близким Ланскому «измом» следует считать «ташизм». Если Михаил Ларионов назвал свое абстрактное искусство «лучизмом», то «ташизм» назывался бы, вероятно, по-русски «пятнизмом». Но так как Казимир Малевич провозгласил в России «супрематизм», а Владимир Татлин — «конструктивизм», то и мы оставим слово «ташизм» без изменения.

По счастью, сходство «ташистских» картин с живописью

Ланского носит исключительно поверхностный, неорганический характер. Существенная разница между произведениями Ланского и картинами ташистов (да и не только одних ташистов) заключается в том, что последние, разбрасывая пятна по холсту, не умеют (или не находят нужным) дать им законченную, самостоятельную композицию. Раскраска (иногда — очень высокого качества) их картин может без конца повторяться влево и вправо, вниз и вверх. Таким образом, *формат* этих картин кажется всегда *случайным и неоправданным*, как на отрезанных по аршину кусках (образчиках) пестрой материи или обоев. Картины Ланского, напротив, носят вполне законченный характер, и рама не обрывает их на полпути, но логически замыкает в себе и подчеркивает их органическую композиционную целостность, стройность и завершенность. Это качество картин Ланского особенно ценно и в абстрактной живописи довольно редко. То же качество, но всякий раз в иной индивидуальной концепции, выделяет произведения немецкого художника Ганса Хартунга, англичанина Станлея Хейтера, японца Кумия Сугая, голландца Михаила Сёфора (исключительное по своеобразному мастерству виртуозно-линейное графическое искусство), швейцарца Жана Тингели (электродинамическая живопись: картины, дополненные движущимися элементами), бретонца Таля Коата, бесконечно молодеющего восьмидесятичетырехлетнего француза Жака Виллона, испанца Антонио Тапиэса, алжирца Жана Атлана, итальянца Роберта Криппа, американца Джона Кёнига, венгерца Виктора Вазарели и десятка других живописцев различных национальностей (я не касаюсь здесь скульптуры), а также — русских парижан: Михаила Ларионова (период лучизма), Наталии Гончаровой (давний лучизм и ее последняя парижская выставка 1959 года), Василия Кандинского, Льва Зака (чрезвычайно продуманные и мастерски законченные композиции), упомянутого уже Сергея Шаршуна, Филиппа Гозиассона, Орлова, Иды Карской, весьма талантливого Петра Дмитриенко, Анны Старицкой, одного из самых знаменитых сейчас беспредметных художников — Сергея Полякова[260], Николая Стааля, Гримма, ставшего беспредметником в самое последнее время, и, конечно, русских абстрактных живописцев, оставшихся, запрещенных и умерших в Советском Союзе: Казимира Малевича (породившего множество подражателей и плагиаторов), Владимира Татлина (та же участь), Любови Поповой, Георгия Якулова, Александра Родченко (еще жив, но уже давно перешел на прикладное искусство)…

Я привожу здесь столько русских имен не потому, что я сам — русский, и не потому, что я пишу для русского журнала, но

потому, что — исторически — беспредметное, абстрактное искусство родилось и впервые сформировалось (практически и теоретически) в России, и еще потому, что именно русские пионеры этой артистической революции привили ее принципы художникам Запада. Но это уже особая тема, и я вернусь к ней как-нибудь в следующий раз.

Повторяю: Ланской, несмотря на некоторые внешние признаки, — не ташист. Он вообще не принадлежит ни к какому «изму». Ланской есть Ланской и, кажется, гордится этим. Во всяком случае, мне хотелось бы думать, что он гордится своим творческим одиночеством, своей неоспоримой, отчетливо выраженной индивидуальностью. Тем более что в наше время художники, и молодежь в особенности, почти всегда стремятся «примкнуть» к какому-либо уже сложившемуся направлению, к какой-либо модной «школе». Это считается «коммерчески» очень выгодным и необходимым для наиболее легкого и быстрого признания среди торговцев картинами и их покупателей. Но, по существу, понятия «школа», «направление», «течение» означают в искусстве не что иное, как отсутствие индивидуальности, подражание, эпигонство. Если, например, история «импрессионизма» сохранила не более десятка имен, то эти имена принадлежат именно тем художникам, творчество которых не имеет между собой ничего схожего, кроме, может быть, некоторых философских идей их времени. Моне никак не похож на Дега, как Ренуар не похож на Мане, и т. д. Каждый из них остается самим собой, несмотря на все обобщения, к которым прибегают историки искусства. Но в ту же эпоху работали десятки и сотни других художников, именовавших себя «импрессионистами». Они заполняли своими произведениями выставочные салоны, походили один на другого, писали в одной и той же «манере», и о них не сохранилось никаких воспоминаний. Репин (я упоминаю о нем, потому что пишу для русского журнала) тоже был и останется Репиным, в то время как сотни «репинцев» изчезнут навсегда. Так же, как из тысячи (я говорю без преувеличения) международных «ташистов» сохранится не более двух десятков имен, произведения которых окажутся наименее близкими между собой. Искусство есть творчество, изобретательство и, следовательно, индивидуальность. Подражание, хотя бы и весьма мастерское, не есть искусство; подражание есть ремесло[261].

Две недавние выставки произведений Ланского (обе — в этом году) показали сначала его гуаши (в галерее Клода Бернара), затем — масляные картины. К этой последней выставке, продержавшейся весь июнь в галерее Раймонды Казенав, была

очень тщательно издана небольшая монография-каталог, с текстом известного критика и историка абстрактного искусства Р.В.Гиндерталя, уже не впервые пишущего о Ланском. Около двадцати страниц в этой брошюре было отведено воспроизведению картин художника (в черном и в красках). К сожалению, делать с красочной абстрактной картины одноцветный снимок — это то же, что зарегистрировать на диске симфонию Чайковского, выбросив из нее все ноты, за исключением «до» и «рэ». Подобный способ воспроизведения, никогда не применяющийся в музыке, общепринят по отношению к живописи. Passons[262].

Я выписываю из каталога несколько названий картин:

«Пронзая потолок»
«Водяная весть»
«Ключ от сада»
«Розовый снег»
«Непримиримое красное»
«Дыханье маков»

Впрочем, названия картин, как и заглавия литературных произведений, дают не более чем синтетический намек на их содержание, их тему, их сущность. Да и то — далеко не всегда. Если «Пиковая дама», «Мертвые души», «Отцы и дети», «Преступление и наказание», «Война и мир» (или, как у Маяковского, «Война и Мір») подсказывают что-то будущему читателю, то «Евгений Онегин» или «Анна Каренина» не вызывают никаких ассоциаций: почему, в самом деле, «Евгений Онегин», а не «Матвей Елагин»? Почему «Анна Каренина», а не «Наталья Черкасова», «Вишневый сад», а не «Березовая роща», «Дядя Ваня», а не «Дядя Петя»?

Оставим названия и заглавия для каталогов и для оглавлений, где они действительно необходимы. Или — для тех случаев, когда название полностью заменяет картину и делает ее ненужной. Пример: «Заслуженная доярка колхоза III Интернационал, Ворошиловской области, Варя Радушева получает орден Ленина из рук делегата местного Комитета РКП». Точно и ясно. Картину уже можно не смотреть: она целиком рассказана в названии. Не теряя времени, мы проходим мимо…

Подлинные картины говорят сами за себя. Живопись Ланского раскрывает для нас его внутрений мир, иначе говоря — его видения. Чем они вдохновлены — дождливым пейзажем, случайной радостью, прочитанной книгой, бессонницей, математической проблемой или концертом — это уже другой

вопрос, который нас не касается. Перед нами — картина, и Ланской прав, когда говорит:

«Не то, что проникает в глаз художника, обогащает картину, но то, что выходит из-под его кисти… В картине не следует искать источника, но — результат».

Больше того: у настоящего художника название картины определяется лишь тогда, когда она уже почти окончательно сформирована: так как картина есть производное красочной стихии, красочных атак, наличие которых в художнике отличает его от других людей, как наличие звуковой стихии отмечает композитора. Сергей Прокофьев сказал мне однажды (совсем не в шутку):

— Иногда, ты знаешь, я целые ночи не могу заснуть: все галдит, все орет вокруг меня и во мне самом. Пожалуй, только к утру этот рев начинает организовываться и стихает.

Краски, линии и формы диктуют картину. Краски, линии и формы создают ее содержание. Подчинение воле красок, форм, линий является биологической неизбежностью для художника. Известный французский абстрактный живописец Жан Базен писал:

«Я чувствую себя перед каждым новым холстом так, как будто я никогда до того не занимался живописью, и если действительно существует неоспоримая логика в манере, в которой развиваются в картине формы и краски, то она отнюдь не является результатом ясного предварительного расчета, но, напротив, часто идет, несмотря на мою сопротивляемость, против моего настроения, моего вкуса, моих суждений».

Передо мной — две страницы, написанные приблизительно на ту же тему (по-французски) Ланским. Я перевожу из них следующий пассаж:

«Обычно я начинаю картину с накладывания на белый холст углем или пастелью некоторых линий, которые намечают известное сочетание форм. Потом появляются краски, и *борьба начинается*. Все — в зародыше, и картина еще не родилась. Вскоре, однако, осуществляется аккорд между формами и красками; картина находит, таким образом, свой центр и начинает существовать. *Порой уже становится даже возможным дать ей название*».

Правда, Ланской не идет в своих признаниях так далеко, как Базен. Говоря о зарождении картины, Ланской не отрицает соединения внешних впечатлений с внутренними переживаниями и подсознательного влияния этой амальгамы на кристаллизацию отвлеченных образов. Но, несмотря на «борьбу», он уверен в конечной победе своего творческого контроля.

«Недавно я провел два дня в Дюнкерке, — рассказывает Ланской на тех же двух страницах. — Руины, как, вероятно, всякие руины, очень красивы и суровы. Я долго бродил по берегу моря, не встретив никого, и почувствовал желание написать картину, которая уточнялась в моих мыслях лишь своими размерами (195 x 97 см) и старыми тонами. Я не хотел делать никаких зарисовок. Я находился под впечатлением развалин, моря, блуждания, воздуха, которым я дышал, и усталости, которую я испытывал. Другие ощущения и другие воспоминания вплетались, *быть может*, тоже.

Эту картину я пишу теперь. Она была начата в серых и в черных тонах, но теперь она расцветает. Между моментом, когда я задумал впервые этот холст, и днем, когда я начал его писать, множество переживаний обогатило или *усложнило* первоначальную идею. Но совершенно очевидно, что в законченном виде картина *не оторвется полностью от зачаточной идеи*».

И Ланской говорит в заключение:

«Я пишу *беспредметное* с натуры или — *вернее — с жизни*, и всегда *в согласованности с жизнью*».

Не напоминает ли эта фраза слова Хокусая?

Я смотрю на картины Ланского: на пожар, на вихрь красных красок; на нежные, розово-телесно-голубые холсты; на глубину синих изгибов; на черно-белую трагедию; на ласковость мазка, на его неожиданные взрывы, нарушающие ровность поверхности… Здесь нет неосмысленной разбросанности и пятен, как у Аниты Каро, у Шелимского, у Фише, у Коппеля, у Поллока; нет геометричности Ритшля, Пилле, Мортенсона, Альберса, Моголи-Нажи, Диаса, Маньелли, геометричности, убивающей их индивидуальность; здесь нет игрушек Небеля, Лапика, Дависа, Корнея, Бауэрмейстера, Алькоплея, Бертлинга и пр., и, конечно, — ни березовой рощи на закате солнца, ни вкусного натюрморта, ни улыбки красивой девушки, ни Марата, убитого в ванне, ни веселой компании за столом…

Я стою перед красочной поэмой Ланского. Я ее вижу, я ее слышу, я с ней разговариваю, как каждый день беседует со мной цветная литография Ланского, висящая вот уже десять лет в моей мастерской.

Красочная поэма — это и есть подлинная, свободная, творческая живопись.

2

Теперь я отрываюсь от Ланского и перехожу к вопросу об абстрактном искусстве вообще: о его корнях, о его судьбах, о его значении. Впрочем, здесь я снова приведу слова Ланского:

«Живопись *всегда* была абстрактной, только этого не замечали».

На протяжении всей истории человечества нам известен только единственный сорт людей, который мог запечатлевать в красках и в линиях видимый мир: это были художники, то есть люди, одаренные от природы этой, единственной в своем роде, способностью. Еще в диком, примитивном состоянии, живя в пещерах и не посещая никаких Академий художеств или рисовальных школ, эти странные люди изображали с необыкновенным мастерством оленей и бизонов. Но те же примитивные пещерные художники, еще раньше того, создавали уже и отвлеченные элементы искусства, то есть мир воображаемый: пятна, линии, круги, квадраты, треугольники, звезды…

С веками, с тысячелетиями надвигалась и развивалась цивилизация. Пещеры постепенно превращались в дворцы; звериные шкуры — в шелка, в бархат, в кринолины; какой-то великий умница, имя которого затерялось во времени, изобрел колесо; цивилизация рванулась в будущее на колесах, потом полетела на самолетах и т. д.

Художники, тем не менее, продолжали творить свои абстракции: точки, черточки, крестики, завитушки, комбинируя их каждый по-своему, углубляя, усложняя. Но одновременно с этим, *повинуясь полной невозможности запечатлеть образы видимого, реального мира иными способами*, они продолжали изображать на досках, на пергаменте, на холсте, на бумаге — окружающую их действительность: лицо любимой девушки, историческое событие, понравившийся пейзаж, уютный интерьер и т. п…

В пещерные времена художники работали для себя, подчиняясь своей природной потребности. Но тысячелетия изменили социальные, экономические и культурные взаимоотношения человечества. Мало-помалу люди, не обладавшие способностями художника, но желавшие запечатлеть для себя (или для потомства) лицо любимой девушки (или свое собственное лицо), историческое событие, понравившийся пейзаж или интерьер, стали обращаться к художникам.

Несмотря, однако, на вполне естественную потребность изображения видимого мира и сохранения этих изображений для будущих поколений, художники никакой эпохи не были реалистами, копиистами. Потому что подлинный художник

всегда оставался *творцом*, изобретателем.

«Живопись всегда была абстрактной, только этого не замечали».

Ни египетские фрески, ни древнегреческие Венеры, ни средневековые примитивы, ни Распятия Чимабуэ, ни сладчайшие Мадонны Рафаэля, ни золото Рембрандта, ни романтизм Делакруа не были копиями с натуры. Не говоря уже о первых вспышках сюрреализма времен Иеронима Босха, Брейгеля или их французского современника скульптора Лижье Ришье, рядом с которым Сальватор Дали кажется отсталым ребенком. «Предметность» их произведений оставалась чрезвычайно условной. Художники переделывали, перекраивали, *пересоздавали* природу каждый по своему усмотрению, и именно эти *индивидуальные отклонения* составляли ценность художественных произведений. Леонардо да Винчи писал, что он хотел соперничать с природой, то есть — создавать свою собственную природу, природу Леонардо да Винчи.

Что же касается искусства «беспредметного», то оно, как не отвечавшее чрезвычайно расширившейся обывательской потребности изображения внешнего мира, было отброшено на ковры, на обои, на платья, на тряпки, на орнаменты, получило прозвище «декоративного» искусства и отошло на второй план. Но отнюдь не исчезло и не смирилось.

Настоящий реализм, победа подражательных возможностей искусства пришли лишь в середине XIX века. Но именно здесь произошло роковое столкновение: в те же годы Ниэпс и Дагер изобрели фотографию, то есть технический способ, *без помощи художника*, точного воспроизведения видимого мира. Столкновение художника с фотографией сыграло в искусстве решающую роль. С этого момента начинается его протрезвление. Чем дальше развивается фотографическое мастерство, тем сильнее художник начинает чувствовать ненужность подражательного, реалистического искусства, закрепостившего его на протяжении веков. Когда фотография входит уже в обиход, в повседневность, появляются импрессионисты. Фотография все шире завоевывает поле деятельности. В искусстве появляются Сезанн, Ван Гог, Матисс, Пикассо, кубизм, футуризм, пюризм, дадаизм и т. д. Чем совершеннее становятся фотографические снимки, тем дальше художники отходят (часто — подсознательно) от реализма. Фотография достигает своих вершин: она может уже воспроизводить видимый мир не только в статических образах, но и в движении (кинематограф). В этот период в искусстве на первый план снова выходит творчество беспредметное. Видимый, внешний мир, во всех своих

видоизменениях и, наконец, в красках и даже в рельефе, становится достоянием фотографии. Передовые художники к этому времени окончательно посвящают себя изображению невидимого или — вернее — только ими видимого, внутреннего мира.

Педанты и теоретики искусства отжившего времени восстают против подобной эволюции. Они обвиняют художников в «декадентстве», в снобизме, в бессмыслице. Еще более заскорузлые педанты, иначе говоря — советские Ждановы, называют абстрактное искусство преступлением, «капиталистической вылазкой» и запрещают его в пределах своих границ как форму искусства, «недоступного пониманию широких народных масс». Это последнее утверждение является для Ждановых основным, решающим доводом. Широким народным массам, утверждают Ждановы, нужен *социалистический реализм*. И ничего больше. Все иные проявления искусства либо способствуют упадочничеству, духовному разложению, либо остаются непонятными и потому подлежат упразднению.

Вопрос о недоступности абстрактного искусства пониманию широких народных масс вызывает, однако, любопытные сопоставления. Почему в таком случае советские колхозницы и другие работницы выбирают для своих юбок, кофт и платьев материи, разукрашенные часто не только цветочками, но также квадратиками, точками, клеточками, линиями — прямыми, вьющимися, переплетающимися — и прочими ничего не изображающими фигурками, а не портретами Маркса и Ленина? Почему неграмотные крестьянки далеких сибирских деревень вышивали свои передники, свои рукава и воротники рубах своих мужей цветными, ничего не воспроизводящими крестиками? Почему крестьяне украшали фасады своих изб, карнизы над окнами — беспредметными орнаментами, зигзагами, закорючками? Почему даже предметные изображения, например цветы или петухи, изображались условно, в геометрических, почти кубистических формах? И так — не только в России. От эскимосских юрт — до индийской татуировки. О беспредметных формах татуировки дикарей, в связи с вопросом о «недоступности» беспредметных форм пониманию широких народных масс, следует серьезно задуматься.

В 1908—09 годах, в Петербурге, я учился живописи вместе с Марком Шагалом в мастерской малоизвестного художника Савелия Зейденберга[263], на Фурштадтской улице[264]. В летние месяцы Зейденберг посылал своих учеников куда-нибудь в деревню, «на этюды», то есть для того, чтобы мы могли писать *самостоятельно* с натуры: портреты и пейзажи. Я уехал

в Архангельскую губернию, в глушь, в затерянную деревню. Написав однажды с натуры в ученической, *совершенно реальной* манере портрет одного мужика, я показал мой «этюд» крестьянке, в избе которой я поселился. Она посмотрела на портрет, потом на меня и улыбнулась. Взглянув еще раз на портрет и на меня, она снова улыбнулась и спросила:

— А што это?

Я не понял и переспросил ее. Она повторила тот же вопрос. Тогда я, к моему удивлению, догадался, что моя хозяйка ничего не разобрала в моем почти фотографическом портрете: она не поняла, что это было человеческое лицо. Но ее юбка и полотенце, висевшее на полке под иконой, были старательно расшиты беспредметными узорами. Абстрактную красоту этих узоров она понимала или — во всяком случае — ощущала. Иначе она бы их не вышивала. Этот случай запомнился мне навсегда.

В тот же день я подумал: а что если кусок этого узора, который мне тоже очень нравился, я перерисую, вставлю под стекло и в раму и повешу у себя на стене как картину? Позже, уже в советское время, я узнал, что этот рисунок, вставленный в раму и повешенный на стене, будет считаться «абстрактным искусством, недоступным пониманию широких народных масс», несмотря на то, что он является точной копией узора, созданного представительницей этих самых «широких народных масс». На юбке и на полотенце — понятно. На стене, под стеклом — нет. Это столь же нелепо, как сказать про цветок: в поле и на клумбе он понятен. В вазе, на столе — нет.

Современные художники, художники нашего поколения, отогнанные и раскрепощенные появлением фотографии от навязанного им историческими обстоятельствами реализма, вернулись к самым *первоначальным, народным истокам художественного творчества*: к так называемой абстракции, отойдя от доступной каждому глазу вещественности — человеческого тела, улыбки Моны Лизы, заката солнца, корки хлеба на столе…

«Над всем, что сделано, я ставлю „nihil“», — написал Маяковский, но не исполнил этого. Он продолжал писать поэмы о любви к Лиле Брик, об уважении к Некрасову и, конечно, о Ленине, о «завоеваниях» революции, об удобствах ванной комнаты…

Казимир Малевич сказал то же самое и выполнил это: он забыл все прошлое в искусстве, поставил над ним nihil. Он вернулся к самому первоисточнику искусства, то есть — к самому первоначальному виду зарождения форм и красок, чтобы все начать заново: он написал ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ НА БЕЛОМ ФОНЕ и

героически выставил его, как свое открытие, напоказ всем. Этот квадрат прогремел на весь мир.

В фотографии (кинематограф) в это время существовал уже Чарли Чаплин, правда — еще немой. Но когда кинематограф заговорил и запел, Малевич уже развернулся в полном красочном богатстве сложнейших форм, во всех странах, под множеством имен и в самых разнообразных индивидуальностях.

Я знаю, мне возразят: неужели внутренний, воображаемый мир человека, и в частности художника, — их волнения, их страдания, их восторг и, наконец, их концепция вселенной, жизни и смерти, их провидения будущего, — мир, о котором я здесь так часто упоминал, — настолько беден и примитивен, что его можно воплотить в какое-то сочетание пятен, в круги, в квадраты, в красочную муть? Конечно, нет.

Но нельзя забывать, что абстрактное искусство, создание отвлеченных форм, оттиснутое потребностью воспроизведения видимых форм, потребностью, державшей художника под своей властью до появления фотографии, отстало в своем развитии на сотни тысяч лет. Мы присутствуем сегодня лишь при первом движении приподнимающегося или раздвигающегося занавеса. Но (что вполне естественно) появление фотографии не только освободило художника, но и пробудило в *некоторых слоях* так называемой «широкой публики», удовлетворенной фотографическими успехами и их общедоступностью[265], внимание к воскрешению и прогрессу чистого искусства, перед которым раскрылись благодаря этому не только текстильные фабрики, но уже и государственные музеи.

«В искусстве надо выбирать между пророчеством и воспоминаниями. Обычно предпочитают воспоминания и этим убивают пророчества».

Это — тоже фраза Андрея Ланского. По счастью, воспоминания постепенно переходят в область фотографии, фиксирующей настоящее, а искусство возвращается к пророчеству, создавая несуществующее.

Какую реальную правду, какой реализм можно искать, например, в образах сфинкса, пегаса, кентавра, циклопа, минотавра или ангела? Однако с течением времени эти образы не только были приняты и усвоены «широкими народными массами», но вошли в классику, в обиход и даже в культ. Поистине лучшим другом художника является время, как говорил Ланской. Художник, создавший сфинкса, пегаса или кентавра, творил *символическое с натуры*.

Последний пример: если художник напишет, точнейшим образом с натуры, только кусок неба с тающими облаками, не

обрамленного ни ветками деревьев, ни крышами домов, ни иной предметностью, подчеркивающей его реальность, то такого художника сочтут беспредметным, так как бледные облака, тающие на фоне ничем не обрамленного куска неба, представляют собой только отвлеченную поэму синих, голубых, серых, розоватых и иных тонов. Посмотрите на небо, закрыв перед вашими глазами все то, что к нему отовсюду тянется: вы увидите цветную абстракцию и согласитесь с тем, что художник написал «*абстрактное с натуры*» (Ланской).

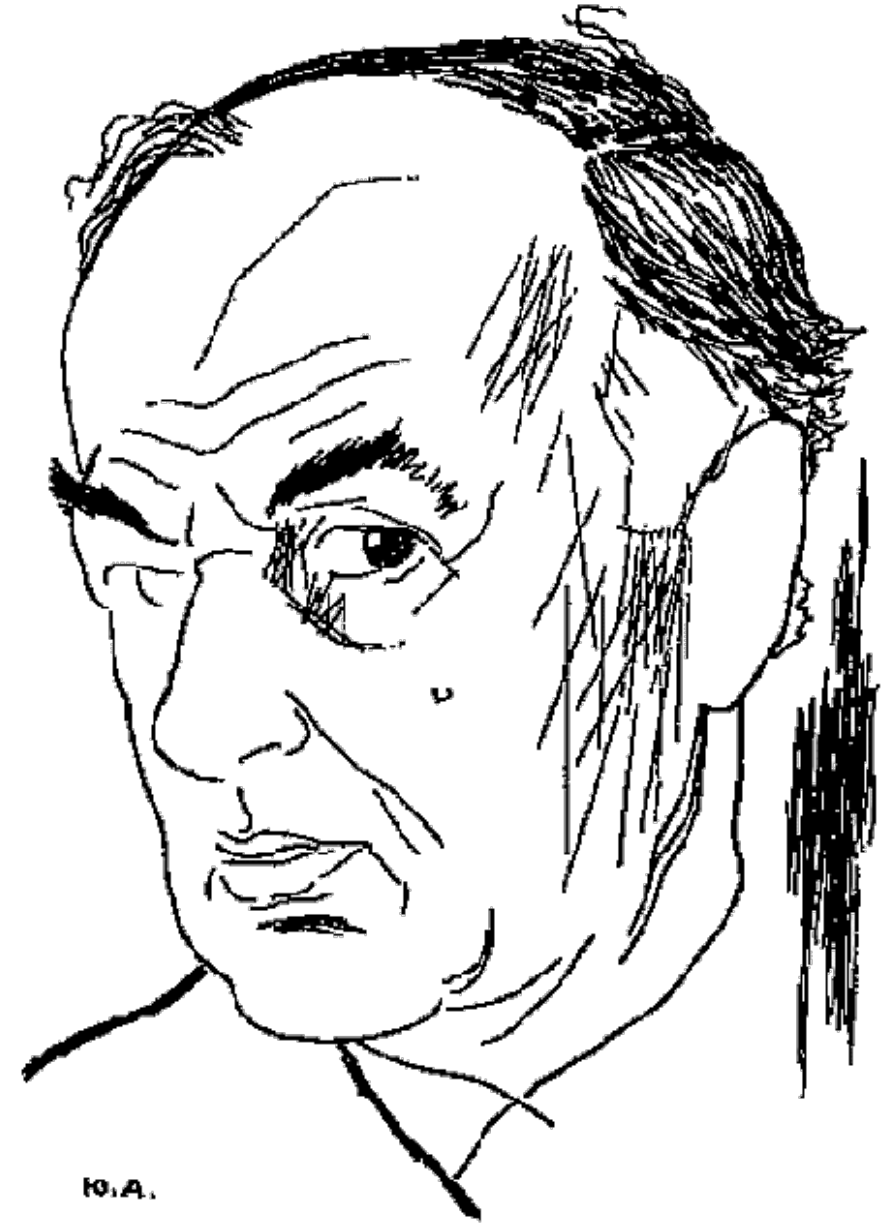
3

Несколько слов о так называемой «Парижской школе» и об участии и о роли русских художников в этом движении.

Что называется «Парижской школой»?

Расцвет импрессионизма, затем — появление Сезанна, Ван Гога, Вюйара, Боннара, Редона, Гогена, Матисса, скульпторов Родена, Бурделя, Деспьо, Майоля — сделали Париж в начале этого столетия центром притяжения для художников всех национальностей, и в том числе русских. Выставочные салоны («Осенний салон», «Салон независимых художников» и др.), объединявшие в анфиладе своих зал произведения этого интернационального искусства, индивидуальные искания, индивидуальное новаторство разнонародных художников, стремившихся к обновлению отживающих форм искусства, к их постоянной эволюции и, наконец, к их революции, — подобное объединение в одном и том же городе и получило название «Парижской школы». Этот обобщающий термин не подразумевает ничего другого, кроме встречи в Париже самых новейших направлений искусства, их развития, их борьбы, их совместных достижений.

Русские художники начали съезжаться в Париж в первом десятилетии нашего века, то есть в те же годы, когда из Польши приехал Кислинг, из Японии — Фужита, из Болгарии — Паскин, из Испании — Пикассо, из Норвегии — Пэр Крог, из Италии — Модильяни, из Румынии — Бранкузи и т. д…



Война 14-го года заставила многих иностранцев покинуть Париж и вернуться на их родину. Но после окончания этой войны, то есть после 18-го года, новая волна русских художников нахлынула в Париж. В большинстве случаев им пришлось в этот раз эмигрировать. Но это, однако, вовсе не было продиктовано политическими соображениями: русские художники «эмигрировали» лишь потому, что других возможностей приезда в Париж им тогда не представлялось, и если в их паспортах

значится иногда «rêfugiê russe», то это — лишь административное недоразумение, нечто вроде опечатки. Еще совсем недавно, лет 300–400 тому назад, они встретились бы во Флоренции. В искусстве наблюдается географическое перемещение лаборатории художественных форм. С конца XIX века она утверждается в Париже. Между 1915 и 1922 годами, с нарождением абстрактного искусства, накопились все данные для того, чтобы эта лаборатория переместилась в Петербург. К сожалению, война и потом советская власть убили эту возможность, как только она наметилась. Притягательная сила Парижа после этого удвоилась. Современный художник любой национальности, на известной ступени творческого развития, не может обойтись без этого города. Возможно, что когда-нибудь лаборатория перенесется, скажем, и Калькутту, и тогда художники — французы и португальцы, канадцы и чехословаки, голландцы и русские — будут стоять в очередях в калькутской префектуре для продления «разрешения на пребывание», так как эти печатные труды переживут, по-видимому, все режимы. И народится «Калькутская школа».

В четвертом томе «Всеобщей истории искусства», изданной в Париже в 1938 году под редакцией Жоржа Уисмана, главного директора Департамента искусств (и при сотрудничестве Люка Бенуа, атташе при Национальных музеях; Луи Бреие, члена Института и профессора в Университете гор. Клермон-Ферран; Елие Ламберта, директора Библиотеки искусств и археологии при Парижском университете; г-жи Лион-Гольдшмидт, атташе при Луврском музее; Роберта Рея, главного инспектора Департамента искусств и музеев и профессора в Школе при Луврском музее, а также — Шарля Терраса, хранителя музея в Фонтенбло) в главе, посвященной русскому искусству, говорится:

«В многочисленной группе русских художников, обосновавшихся в Париже, встречаются тенденции, уже известные в развитии русской живописи. Некоторые (Сорин, Григорьев, Яковлев, Шухаев) примыкают к эстетике „*Мира искусства*“ и пользуются манерой *энгризма*, которая не приносит нам ничего нового.

Другие, более молодые, как Альтман, Шагал, Сутин, Кикоин, Кремень, Грищенко, Анненков, Челищев, Чернявский, занимают хорошее место в „Парижской школе“».

В той же книге упоминаются живущие в Париже русские скульпторы, связанные с кубизмом: Хана Орлова, Осип Цадкин и Жак Липшиц.

Вполне понятно, что в этой громадной четырехтомной официозной истории искусства упущены многие имена. Но роль

русских художников в «Парижской школе» здесь официозно отмечена хранителями музеев и Департаментом искусств.

За 10 лет до выхода этой «Всеобщей истории искусства» была выпущена, в 1928 году, в Париже же, книга «Новое русское искусство» (изд-во Лавиль) с множеством прекрасно отпечатанных репродукций и с предисловием Андре Сальмона.

«Русские художники Парижа, — писал он, — присутствовали, несколько активнее, чем простые свидетели, при большом и плодотворном восстании тех, которых прозвали *Дикими* (Fauves) … Они приветствовали также волну негритянского искусства, вырванного у этнологов живописцами и скульпторами. Они были свидетелями зарождения кубизма и, короче говоря, участвовали во всех этапах большой пластической революции — до образования того, что сегодня известно под именем „Парижской школы“…

Я глубоко убежден, что лучшие среди русских художников стремятся присоединиться к утверждению, что „Парижская школа“, за которую можно было бояться, что она подведет искусство под своего рода космополитическую пластику, будет на самом деле властным образом способствовать индивидуальному выражению и, следовательно, выражению национальному, расовому…

Я бы хотел долго распространяться на тему о специальных качествах, вложенных в *общее творчество* русскими художниками, *занявшими лучшие места* в рамках „Парижской школы“. Но это трудно. Мне пришлось бы приводить слишком много частных примеров, а я не хочу называть никакого имени, запретив себе выбирать, устанавливать какую-либо иерархию среди художников, которые все счастливым образом принимали участие в создании искусства, на первый взгляд — стихийного, но которое в действительности целиком основано на выдающихся расовых качествах…

Мне трудно, — продолжал Сальмон, — примириться с моим решением не называть ни одного имени. Мне кажется, что я вижу всех моих друзей — русских художников Парижа, которые столпились вокруг меня, чтобы освободить меня от этого решения. Вот, например, тот, кто появился здесь одним из первых и кто был сразу принят авангардным Бульваром[266], пораженным нежным юмором этого маленького Казака, что не помешало ему поселиться в вожирарском Улее (La Ruche), в который многие русские художники за ним последовали… Вот все те, с которыми лучшие русские поэты, путешествовавшие или эмигрировавшие в Париж, знакомили нас в монпарнасских кафе, тогда еще скромных, или приводили их к Гийому Аполлинеру…»

Андре Сальмон сдержал данное себе слово и не упомянул в своем предисловии ни одного имени. Я приведу здесь за него пропущенные имена (частично уже названные мною здесь в предыдущих главах), чтобы справедливо соединить их с немногими именами, перечисленными во «Всеобщей истории искусства»:

Живописцы: Адлен, Андреенко, Арапов, Барт, Бенатов, Боберман, Васильева, Воловик, Глущенко, Гозиасон, Гончарова, Грановский, Гримм, Делонэ (Софья), Дмитриенко, Зак, Какабадзе, Кандинский, Карская, Ланской, Ларионов, Лурье, Манэ-Кац, Минчин, Орлов, Пикельный, Поляков, Пуни, Стааль, Старицкая, Стерлинг, Сюрваж, Терешкович, Федер, Фэра (Ястребцов)[267], Фотинский, Шаршун, Шапиро, Экстер…

Скульпторы: Андреев, Архипенко, Головин, Инденбаум, Лучанский, Мещанинов…

Я привожу эти имена в алфавитном порядке и, следуя примеру Андре Сальмона, воздержусь от каких бы то ни было отдельных характеристик и комментариев, от «установления какой-либо иерархии», тем более что почти все эти мастера являются моими знакомыми, приятелями или друзьями. Но я считаю необходимым сказать в заключение, что если вырвать хотя бы половину этих художников из «Парижской школы», то она трагически обеднеет.

notes

Примечания

1

В смокинге был Н.Евреинов, только что вернувшийся с «белого Кавказа» в красный Петербург. (Здесь и далее примечания Ю.П.Анненкова обозначаются звездочками, редакторские примечания — цифрами. — Ред.)

2

Сладкое безделье (итал.).

3

Почему (итал.).

4

Эта статья Ходасевича (29 страниц убористого шрифта) хранится у меня с его автографом: «Дорогому Юрию Павловичу Анненкову, дружески В.Ходасевич».

5

Пьесу ставил режиссер С.Радлов.

6

В театре «Народная комедия».

7

Пьеса «Работяга Словотеков» была написана в 1918 г., «Клоп» — в 1929 м.

8

По последним опубликованным данным, Плетнев был расстрелян в 1938 г.

9

Пришел, увидел, победил (лат.).

10

«Скука подчас рождается от однообразия» (фр.).

11

О чем здесь уже было упомянуто в главе, посвященной Максиму Горькому.

12

Поэма А.Блока «Двенадцать» к тому времени уже трижды появлялась в печати: была опубликована в газете «Знамя труда» (3 марта 1918 г.), в журнале «Наш путь» (1918, №1) и вышла отдельным изданием, вместе со стихотворением «Скифы».

13

В последующих записках, которые мне приходилось получать от Блока, «многоуважаемый» превращался постепенно в «дорогого», в «милого» и, наконец, в «милого друга».

Вот единственная сохранившаяся у меня из этих записок:

«Милый Ю.П.

Итак, завтра в 6.

Ваш А.Б.»

Где? Когда? Зачем? — не помню.

14

Блок не знал, что я в течение 1913—1914 годов был постоянным сотрудником «Сатирикона», может быть, впрочем, и без «сатириконства».

15

Большой стиль, монументальность (фр.).

16

Это письмо Блока ко мне было впервые опубликовано в книге Корнея Чуковского «Блок как человек и поэт» (СССР, 1924 г). О нем упоминается также в однотомном собрании сочинений Блока (СССР, 1936 г.). Затем письмо Блока появилось полностью в двухтомном собрании сочинений Блока (СССР, 1955 г.) и в «Новом журнале» (Нью□Йорк, 1956 г.). Кроме того, это письмо цитируется в книге Вл.Орлова «Поэма Александра Блока „Двенадцать“» (Москва, 1962 г.). Оригинал письма хранится в Пушкинском Доме при Академии наук СССР, как об этом написал мне из Москвы Корней Чуковский.

17

Слова из записной книжки Блока.

«Новое искусство в России» (нем.).

19

С речью «О Назначении поэта» А.Блок выступил в Доме литераторов 11 февраля 1921 г.

20

Ольга Афанасьевна Глебова-Судейкина, выдающаяся танцовщица, первая жена знаменитого художника и театрального декоратора Сергея Судейкина, умершего в Соединенных Штатах Америки. Женщина рафинированной культуры, вращавшаяся в центре художественного и литературного мира тогдашней России, и близкая подруга Анны Ахматовой. Глебову-Судейкину и меня связывали дружеские отношения. В 1918 г. на сцене авангардного кабаре «Привал комедиантов» (организованного в Петербурге, на Марсовом поле, Борисом Прониным и его женой после закрытия их подвала «Бродячая собака» на Михайловской площади) я поставил в моих декорациях и костюмах для Глебовой-Судейкиной полубалетный-полупантомимный шутливый номер на музыку Клода Дебюсси «Детский кек-уок». Благодаря чрезвычайной тонкости искусства актрисы этот дивертисмент имел большой успех. В 1923 г. Глебова-Судейкина, Оленька, эмигрировала во Францию и умерла в Париже вскоре после Второй мировой войны.

21

Кончено! (итал.)

22

Розой звали женщину, торговавшую в помещении «Всемирной литературы» в голодные годы съестными продуктами. Обнищавшие писатели и поэты часто брали у Розы ее товар «в долг» и потом томились невозможностью уплатить ей необходимые деньги. Но Роза была весьма терпелива.

Автор портрета — В.Ярошенко.

24

Портрет хранится в Государственном Русском музее; некоторое время находился в экспозиции.

25

«Музыка, сочиненная для одного инструмента, не может быть успешно исполнена на другом инструменте» (фр.).

26

Приведенный текст существенно расходится с соответствующими абзацами известной статьи А.Блока «Памяти Врубеля» (см., например: Блок А. Собр. соч.: В 6 т. б)

27

Стихотворение написано 11 февраля 1921 г.

28

См. книгу «Юрий Анненков. Портреты» (изд. «Петрополис», Петербург, 1922) и книгу Евг. Замятина «Лица» (Изд. имени Чехова, Нью-Йорк, 1955).

29

Борис Гутманович Каплун (род. 1895) в 1919 г. занимал пост управляющего делами комиссариата Петроградского Совета (председателем Петросовета в 1917—1926 гг. был Г.Зиновьев).

30

В 1921 г. Б.Каплун стал членом коллегии отдела управления Петросовета, в этом же году был исключен из партии за дебош, учиненный в нетрезвом состоянии, в 1924 г. служил главным секретарем ленинградского Промбанка; дальнейшая судьба Каплуна неизвестна.

31

Опять вспоминается Пушкин.

Здесь что-то блоковское:

А ты, душа... душа
глухая...
Пьяным-пьяна...
Пьяным-пьяна.

33

Ссылка на стихотворение А.Блока (1912):

Ночь, улица,
фонарь, аптека,
Бессмысленный
и тусклый свет.
Живи еще
хоть четверть
века —
Всё будет так.
Исхода нет.

34

В приведенном тексте постановления опущено все, относящееся к характеристике творчества М.Зощенко.

35

В газете.

36

В указанном сборнике опубликовано одно стихотворение А.Ахматовой, написанное в 1950 г.

37

Стихотворение состоит из разноязычных (английских, французских, немецких) слов. В буквальном переводе выглядит так:

Брат женщина
еще раз раз
женщина
на постели
для совокупления
для Твоего красного
и черного дела
плюм, плюм ночь!
Звезды! Бог!
мой маленький
господин Бог.
Женщина на перине
еще раз навсегда
летом как зимой
плюм плюм!..

38

Дорогой (итал.).

39

Очень хорошо (нем.).

40

Персонажи:
Эно (принц).
Икаэль (принцесса).
Пекю (аббат) (фр.).

41

Эно (Пекю).
Аббат, уступите!
Пекю (задумчиво).
Э... эф...
Эно (резко).
У меня секира!
Икаэль (бросаясь на шею Эно).
Икаэль любит Эно!
Эно (торжествующе).
Пекю остался с носом! (фр.)

То есть Пушкину и Маяковскому.

А — не «почти что» рядом.

Всех подобных (итал.).

45

Приличный, соответствующий правилам хорошего тона (фр.).

Это — почти из Некрасова:

«И облака
дождливые,
Как дойные
коровушки,
Идут по небесам».

(«Кому на Руси жить хорошо»)

47

Ленин не писал этих строк о Маяковском. Здесь Анненковым пересказаны слова, произнесенные Лениным в речи «О международном и внутреннем положении Советской республики» на заседании коммунистической фракции Всероссийского съезда металлистов 6 марта 1922 г., на следующий день после публикации в газете «Известия» стихотворения Маяковского «Прозаседавшиеся» (см. Полн. собр. соч. В.И.Ленина, т. 45).

48

«Маяковский был и остается лучшим, талантливым поэтом нашей советской эпохи» — эти слова Сталина, получившие широкую известность («талантливый» позднее исправлено на «талантливейший»), были наложены в качестве резолюции на письмо Л.Брик о растущем замалчивании роли Маяковского 4 декабря 1935 г., то есть через пять лет после смерти поэта.

49

Гастрономический магазин Абрикосова в доме Мурузи, на Литейном проспекте в Петербурге… Пятидесятилетие… шестидесятилетие…

50

Мексиканский художник, женатый на русской: Маревна (псевдоним М.В.Воробьевой□Стебельской, художницы. — Ред.). Первой женой коммуниста Пабло Пикассо была тоже русская: Хохлова. Жена коммуниста Фернана Леже — русская: Петрова. Любопытные совпадения.

51

Весьма талантливый немецкий рисовальщик□экспрессионист. Его произведения носят сатирический характер и часто переходят в карикатуру.

Особенно интересен его альбом «Ecce Homo», содержащий шестнадцать акварелей и восемьдесят четыре рисунка.

52

См. главу о С.Есенине.

53

Откладывать (отложил) (фр.).

54

Ремез местный (календарный поэт, то есть присяжный стихотворец, сочинитель стихов к случаю, из Тиргартена) (нем.). Тиргартен — район Берлина, где жил Ремизов.

55

Мир состоит из звезд и людей... (фр.).

Имеются в виду эскизы декораций и костюмов.

Один эскиз декораций к балету «Ясня» находится в Центральном театральном музее им. А.А.Бахрушина, два эскиза декораций и пять эскизов костюмов — в Ленинградском музее театрального и музыкального искусства. Декоративный институт, созданный в 1920 г., в 1926 г. влился в Государственный институт художественной культуры (Гинхук).

Сведения о судьбе партитуры «Ясни» в литературе о жизни и творчестве С.С.Прокофьева отсутствуют.

См. главу о А.Блоке.

Вл.Вл.Бутчик, библиотекарь Института славяноведения при Парижском университете.

61

Перевод с оригинала Алексея Ремизова (фр.).

«Ни дня без строчки» (лат.).

Небольшое количество рисунков А.Ремизова хранится в РГАЛИ (тринадцать были представлены в кн.: Рисунки русских писателей. М., 1988) и в Государственном Русском музее.

64

Спектакль «Черная пантера» шел в Театре литературно-художественного общества им. А.С.Суворина, в обиходе именовавшемся Малым, или Суворинским. В 1919 г. в его здании начал работать Большой драматический театр.

65

Имеется в виду Государственная академия художественных наук.

Пиотровский А. За советский театр! Л.: Academia, 1925.

67

Имеется в виду балет С.Прокофьева «На Днепре» (Борисфеном называли Днепр в Византии).

68

С.Прокофьев умер 5 марта 1953 г., то есть в один день с И.Сталиным.

Лекции «Современная русская литература» и «Психология творчества» были опубликованы в журнале «Грани», №32, 1956 г. (Франкфурт-на-Майне); «О языке» — в «Новом журнале»,№77, 1964 г. (Нью-Йорк).

Я вполне согласен с Замятиным. Буква Р и мне «говорит» всегда о чем-то ревущем, рычащем, ругательном, растрепанном, рвущем.

71

Е.Замятин родился в 1894 г., Н.Гумилев — в 1896-м.

Русский салат (фр.).

73

Салат «Оливье» (фр.).

Красавица-петербурженка тех лет, за которой мы оба тогда одновременно ухаживали (или, как говорил Замятин, «приударяли»).

75

Название одной из моих картин (масло, 1914 г.).

Это письмо Замятина было впервые опубликовано в «Социалистическом вестнике» (Нью-Йорк; 1954, июнь). В год его написания (1921) Замятин пытался напечатать его в петроградской еженедельной газете «Жизнь искусства», но редакция этого органа категорически воспротивилась.

Эта статья была впоследствии напечатана в книге Замятина «Лица» (Изд. имени Чехова, Нью-Йорк, 1955).

Человек стоящий (лат.).

Имеется в виду Большой драматический театр.

Сливкин был тогда директором «Совкино».

81

В 1929 г. Евгений Замятин не предвидел еще, что «такой образ действия» — осуждение до начала следствия — станет вскоре «бытовым явлением» в Советском Союзе.

82

Речь Замятина была в том же году отпечатана в «Revue de France», моя — в журнале «Europe».

83

Цитирую из русского текста, вошедшего в книгу «Лица», уже упомянутую мною выше.

Художник Борис Григорьев.

85

Режиссерский сценарий (фр.).

Ф.И.Шаляпин в роли Дон Кихота (фильм Г. В.Пабста).

87

Екатерина Карнакова, позировавшая мне однажды в одной рубашке и коротеньких кружевных панталончиках.

88

Екатерина Красина, дочь Л.Б.Красина, первого советского полпреда

89

Меблированные комнаты (фр.).

Прекрасная эпоха (фр.).

91

Моя соседка, жена известного английского живописца Энтони Гросса.

92

Статья была опубликована в журнале «Новый мир», 1959, №10.

93

Здесь приведена (с мелкими неточностями) заметка из Малой советской энциклопедии (Т. 6. М., 1936).

Очень (фр.).

95

Орфографические ошибки иностранных слов скопированы с оригинала «Дневника». Vetre mere — Ваша мать (фр.).

Человек-масса (нем.), название пьесы немецкого драматурга Э.Толлера.

Здесь приведены с небольшими сокращениями тексты из 2-го издания Малой советской энциклопедии (Т. 1. М., 1938), из 1-го издания МСЭ (Т. 1. М., 1929) и из Литературной энциклопедии (Т. 1. М., 1930).

С.Членов, юрисконсульт советского полпредства в Париже. Вернувшись в СССР, он был там «ликвидирован» в период сталинских «чисток».

99

Пьеса Бабеля «Закат».

100

Вл.Бр.Сосинский, литературный критик и писатель: «Улыбка на затылке», «Срубленная ель», «Устирсин» и др. Печатался в зарубежных сборниках «4 + 1», «Кочевье»... Работал в Париже в советском торгпредстве. Принимал участие в редактировании издания «La vie 'economique de Sovietes». Сейчас живет в СССР.

101

В маленькой дыре, не слишком дорогой (фр.).

102

Знаменитый французский хирург начала нашего века.

103

Мой дражайший друг (фр.).

104

Это верно. У меня сохраняется письмо Бабеля от 11□6□28 года, где он говорит, что у него «в среду экзамен и надо бы повторить пройденное».

105

Если ничего не изменится (фр.).

106

Прогулка (фр.).

107

По последним данным, И.Бабель был арестован 15 мая 1938 г. и расстрелян 27 января 1939 г. по приговору Военной коллегии, вынесенному 26 января.

108

Буквально: стаканчик. Здесь: доза (фр.).

109

В приведенном тексте постановления опущено все, относящееся к характеристике творчества А.Ахматовой.

110

В газете.

111

Проклятый поэт (фр.).

112

В МХТ спектакль был поставлен в 1907 г.

113

Вс.Мейерхольд не занимал такого поста и вообще не работал помощником режиссера в Московском Художественном театре.

бывший театр Немчинова на Поварской ул., ныне улице Воровского. — Ю.А.

В. Комиссаржевская в этом спектакле не участвовала.

116

Бал сатириконцев, на котором был показан балет «Карнавал», состоялся 20 февраля 1910 г.

117

Факт постановки Вс.Мейерхольдом «Балаганчика» А.Блока в Берлине не находит подтверждения ни в советских, ни в зарубежных публикациях о творчестве режиссера.

Премьера состоялась 22 ноября 1906 г.

119

С музыкой А.Лядова.

120

Об отсутствии на сцене четвертой стены, то есть о трех стенах, говорил уже в «Чайке» Треплев. Позднее на это чеховское замечание Н.Н.Евреинов написал остроумную пьесу «Четвертая стена», поставленную в 1916 г. в театре «Кривое зеркало» в моих декорациях и костюмах.

121

Здесь приведены цитаты из разных статей сборника: Мейерхольд Вс. О театре. СПб., 1913.

122

Псевдоним Мейерхольда, избранный им в период увлечения (1908—1917) итальянской commedia dell’arte.

123

«Поклонение кресту» было впервые разыграно актерами-любителями на квартире Вяч.Иванова, в так называемом Башенном театре. Второй вариант спектакля действительно шел в Териоках.

«Незнакомка» показывалась в зале Тенишевского училища в один вечер с возобновленным «Балаганчиком» А.Блока (впервые поставленным Мейерхольдом в Театре В.Ф.Комиссаржевской).

125

Эта пьеса не ставилась Вс.Мейерхольдом в Александринском театре. Две сцены из нее, поставленные Мейерхольдом в 1910 г., показывались на частной квартире в Петербурге.

126

Эта пьеса не ставилась Вс.Мейерхольдом в Александринском театре. Две сцены из нее, поставленные Мейерхольдом в 1910 г., показывались на частной квартире в Петербурге.

Спектакль шел под названием «У царских врат».

128

В.Теляковский занимал пост директора Императорских театров.

129

Спектакль был поставлен в Театре музыкальной драмы, который работал тогда в помещении Консерватории.

Государственный институт театрального искусства.

131

Ю.Анненков называет не только театры, менявшие свои названия, но и разные театры, которыми руководил Вс.Мейерхольд (не все).

Впоследствии расстрелян Сталиным.

133

Последней новой постановкой Вс.Мейерхольда на театральной сцене был спектакль «33 обморока» (1935), ошибочно отнесенный Ю.Анненковым к 1933 г.

Впоследствии «ликвидированная» Сталиным.

Этот анонимный упрек А.Луначарского относился лично ко мне, так как еще в предреволюционные годы в московском театре Ф.Комиссаржевского (Театр имени В.Ф.Комиссаржевской) и в его постановках я сделал «зараженные футуристической модой»

Имеется в виду Издательство имени Чехова.

137

Все здесь упомянутые статьи В.Шкловского вошли в его книгу «Ход коня», изд. «Геликон». Москва — Берлин, 1923.

Впоследствии я читал отрывки из этой моей статьи или упоминания о ней в иностранной прессе: во Франции («Cimaise», янв.- февр. 1955 г., Париж; «Aujourd'hui», №17, 1958, Париж; «Encyclopedie du Theatre Contemporain», изд. Olivier Perrin, том 2, Париж, 1959 г.); в Швейцарии («Pour l'Art», Лозанна, 1956 г.); в Германии («Knaurs Lexicon Abstrakter Malerei» М.Сефора, «Droemersche Verlagsanstalt», Мюнхен—Цюрих, 1957 г.); в Италии («Arti Visive», №2, Рим; «Storia del Teatro Russo» Этторе Ло Гатто, изд. G.C.Sansoni, Флоренция, 1952 г.) и т.д.

139

Репродукции моих декораций к «Газу» я видел в статье Х.Херсонского «Опыты революционного театра, новые сценические методы» (том «Советская культура», изд. «Известий ЦИК СССР и ВЦИК», Москва, 1924 г.); в журнале «Aujourd'hui» (№17, Париж, 1958 г.); в «Encyclop'edie du Th'eatre contemporain» (т. 2, Париж, 1959 г.); в каталоге выставки конструктивизма и динамического искусства, устроенной в стокгольмском Музее нового искусства, Стокгольм, 1961 г., и в других изданиях, а также на выставке театральных исканий, в музее города Эйндховен, Голландия, 1964.

140

Вывод (нем.).

141

Имеется в виду Дом интермедий.

Спектакль назывался «Д.Е.».

143

В 1923 г. Л.Троцкий — нарком по военным и морским делам и председатель РВС СССР.

Подробнее я говорю об этом в главе о Вл.Маяковском.

145

Спектакль, поставленный в Москве, в Театре им. Вс.Мейерхольда (1926), состоял из пятнадцати картин. Возможно, при его показе в Париже (где и увидел спектакль Ю.Анненков) число картин было сокращено.

146

Намек на пьесу Сергея Третьякова «Рычи, Китай!».

147

М.Чехов играл Хлестакова в спектакле МХАТ «Ревизор» в 1921 г., а журнал «Театр и искусство» существовал до октября 1918 г.

Премьера спектакля состоялась 25 января 1935 г.

149

Вс.Мейерхольд был арестован 20 июня 1939 г. в Ленинграде.

150

Название фильма «Потомок Чингис-хана» в зарубежном прокате.

151

Название романа Г.Николаевой, по которому написан сценарий фильма «Возвращение Василия Бортникова».

152

От фр. слова spectacalaire — показной, инсценированный. Здесь — искусно выстроенный.

153

Фильм известен у нас под названием «Безрадостная улица».

154

Имеется в виду фильм М.Ромма «Ленин в октябре» или «Ленин в 1918 году».

155

Будучи инициатором создания «Старинного театра», Н.Евреинов не ставил спектаклей в первый сезон работы этого театра (1907/1908). Режиссерская деятельность Н.Евреинова началась в Театре В.Ф.Комиссаржевской.

Ф.Комиссаржевский, работавший в театре своей сестры, в 1909 г. организовал вместе с Н.Евреиновым «Веселый театр для пожилых детей», который давал представления в Театре В.Ф.Комиссаржевской на пасхальной неделе.

157

Псевдоним писателя И.Вентцеля, постоянного автора театра «Кривое зеркало».

158

Наталья Борисовна Нордман□Северова, жена И.Репина.

159

Солист Его Императорского Величества, первый виолончелист Мариинского театра, сын Цезаря Пуни и отец художника Ивана Пуни.

160

Блестящая опереточная актриса.

161

Вера Ильинична Репина, дочь Ильи Репина.

162

Младшая сестра Леонтины Пуни, редкая красавица, дошедшая до выпускного класса Императорского театрального училища, но умершая в том же году.

163

Елена Анненкова, танцовщица□босоножка, ученица А.Дункан, актриса в театрах: «Летучая мышь», «Кривое зеркало», Театр имени В.Ф.Комиссаржевской… Первая жена Ю.Анненкова.

А.Волынский был известным балетным критиком.

165

Это, конечно, чересчур преувеличено.

Дмитрий Темкин.

167

Исполнительный комитет.

Academia. Л., 1926.

169

Борис Темирязев — мой литературный псевдоним.

170

Выделено Евреиновым.

171

Сорокалетие театральной деятельности Евреинова: 1905—1945.

172

Комедия «Своя семья, или Замужняя невеста» была написана А.Шаховским с помощью А.Грибоедова и Н.Хмельницкого.

173

Выделено Евреиновым.

Имеется в виду Академия наук СССР.

175

Жак Копо, основатель передового театра «Старая голубятня» (1913 г.), знаменитый французский актер и театральный постановщик (скончался в 1949 г.).

«Детство Никиты» было написано в 1924 г.

177

«Рукопись, найденная под кроватью» была написана в 1923 г., «Аэлита» — в 1922—1923 гг.

178

Роман «Сестры» был написан в 1922 г., «Восемнадцатый год» — в 1927—1928 гг., «Хмурое утро» — в 1940—1941 гг.

179

Написан в 1925—1927 гг.

180

Стихи Пастернака начали появляться в печати с 1913 г.

Объединение называлось «Левый фронт искусств».

182

Название сборника — «Второе рождение».

183

Б.Пастернак все эти годы продолжал интенсивно работать — писал стихи, прозу, занимался переводами, но его произведения публиковались редко.

См. главу об А.Блоке.

185

Правление Союза писателей СССР.

186

Именем Руффо в начале XX века ошибочно называли итальянского архитектора Марка Фрязина.

187

Очень правильная формулировка — не романа Пастернака, а того, что сделала Октябрьская революция.

188

Доказательство «свободы печати» в СССР.

189

Нобелевская премия. — Ю.А.

190

Если какой-нибудь французский или немецкий писатель, не найдя издателя в своей стране, передаст свою рукопись в Англию или Италию, то кому во Франции или в Германии придет в голову обвинять этого писателя в измене?

191

Если в Уголовном кодексе РСФСР 1922 г. предусматривалось изгнание из пределов республики по статье 70 («Пропаганда и агитация в направлении помощи международной буржуазии»), то в Уголовном кодексе РСФСР 1958 г. такая статья отсутствовала. Тем не менее, в 1970□е гг. практика выдворения граждан за пределы страны была возобновлена.

Только не самый роман — как, впрочем, и все остальные авторы писем: «Доктор Живаго», как известно, в СССР опубликован не был. Авторы писем верят обвинителям на слово.

193

Отравленного по приказу Сталина.

194

Мистер Даллес, равнодушно принимавший Микояна в Вашингтоне.

195

Хотя на протяжении почти всей своей творческой жизни Б.Пастернак работал над прозой, единственным сохранившимся законченным его романом является «Доктор Живаго». Что касается пьесы, то, вероятно, тут имеется в виду «Слепая красавица», начатая в 1960 г., но оставшаяся незавершенной.

Цитируемая статья была напечатана в СССР.

197

В приведенном отрывке из статьи А.Федорова - Давыдова, опубликованной в сборнике «Мастера современной гравюры и графики» (М.; Л., 1928), идет речь о детской книге, и соответствующая фраза выглядит так: «От „Азбуки“ и „Игрушек“ (серия открыток), а никак не от детских книг Г.Нарбута и Д.Митрохина поведем мы происхождение превосходной в художественном отношении современной детской книги Ленинграда...»

Эти иллюстрации не опубликованы по сей день, так как, по мнению специалистов, не принадлежат к художественным достижениям А.Бенуа.

199

«Соловей» И.Стравинского — опера.

200

Опера Ж.Массне называется «Жонглер».

201

Эта опера Ж.Орика известна у нас под названием «Очарование Альсины».

202

Имеется в виду картина Н.Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе».

203

Изд. «Шиповник», СПб., 1911—1916. К сожалению, из предполагавшихся семи-восьми томов вышли только четыре.

Бенуа А. Русская школа живописи в XIX веке. СПб.:

Бенуа А. Русский музей императора Александра III.

Бенуа А. Франсиско Гойя. СПб.:

207

Бенуа А. Картинная галерея императорского Эрмитажа. Путеводитель. СПб.: Т□во Р.Голике и А.Вильборг, 1911.

Бенуа А. Царское Село в царствование императрицы Елисаветы Петровны. СПб.: Т□во Р.Голике и А.Вильборг, 1910.

209

Книга А.Бенуа называется «Мои воспоминания»; издана в СССР (М.: Наука, 1980).

210

Каждый негодяй находит свою негодяйку (фр.).

211

Имеется в виду балет С.Прокофьева «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего».

212

Имеется в виду балет С.Прокофьева «На Днепре». Борисфеном называли Днепр в Византии.

213

Имеется в виду балет «Русские игрушки».

Александр и Клотильда Сахаровы, известные балетные артисты и постановщики.

215

Книга С.Маковского «Графика Добужинского» была издана в 1924 г. (Берлин, Петрополис).

тогда — муж Анны Ахматовой. — Ю.А.

217

С свершившимся фактом (фр.).

218

В ранних номерах журнала «Аполлон» (1909—1917) стихи Г.Иванова не печатались: первая его стихотворная публикация появилась в 1914 г. (№6—7).

219

Выставка карикатур и рисунков художников журнала «Сатирикон» была организована в 1909 г.

С.Маковский редактировал поэтические сборники издательства «Рифма».

Имеется в виду стихотворение «Незнакомка».

222

Журнал «Старые годы» был основан В.Верещагиным при содействии Н.Врангеля, А.Трубникова и С.Маковского.

223

Произведения К.Малевича не появлялись на выставках и в музейных экспозициях с 1932 по 1962 г. Первая большая выставка работ художника состоялась в 1988 г. в Ленинграде, в Государственном Русском музее (затем она экспонировалась в Москве и Амстердаме).

Имеется в виду статья В.Бродского, опубликованная в кн.: Ученые записки Ленинградского государственного ордена Ленина университета им. А.А.Жданова. №160. Исторический факультет. Серия исторических наук. История искусства. Вып. 20. Л., 1954.

225

Здесь воспроизводится (с некоторыми сокращениями) статья В.И.Ленина «Марксизм и восстание» (Полн. собр. соч. Т. 34). Первый абзац приведенного Анненковым текста в статье отсутствует.

226

Здесь воспроизводится (с некоторыми текстовыми расхождениями и сокращениями) доклад В.И.Ленина «О задачах власти Советов» (Полн. собр. соч. Т. 35).

227

От фр. слова vedette — звезда, актер на первые роли.

Очень хорошо (фр.).

229

Минутку, малыш! (фр.)

С названным театром Большой драматический театр связывало только помещение: открывшийся в 1919 г., БДТ в 1920-м получил здание бывшего театра Суворина на Фонтанке, где работает поныне.

231

В ленинском оригинале написано так: «В результ моих непосред наблюдений в годы моей эмигр я должен признаться что культурные слои Зап Европы и Ам не способны разбираться ни в соврем полож вещей ни в реальн соотношении сил...» Дальше — точно так же.

Этот пассаж стал известен еще при жизни Ленина и был не однажды повторен и комментирован Сталиным и позже Хрущевым. Но, прочитав это в Институте Ленина, я невольно улыбнулся: мне припомнилась фраза, сказанная Лениным на качелях в Куоккале. Эти фразы противоречили друг другу.

233

Приведенный здесь текст не фигурирует ни в Полном собрании сочинений В.И.Ленина, ни в последующих публикациях, связанных с его литературным наследием и деятельностью.

Термин «социалистический реализм» (советский синоним академизма) тогда еще не сформировался.

235

Газета.

Лев Давыдович Бронштейн.

237

Юрий Анненков. Портреты. Текст Е.Замятина, М.Кузмина и М.Бабенчикова. Изд. «Петрополис», Петербург, 1922 (см. главу о Е.Замятине).

«Гимн освобожденному труду», Петербург, 1 мая 1920 г. и «Взятие Зимнего дворца», Петербург, 25 октября 1920 г. (см. главу о Н.Евреинове).

Точнее — подборка репродукций в папке.

Гиз — Государственное издательство.

241

Жена Х.Раковского.

242

Поль Ланжевен, известный физик, атомист и последователь эйнштейновской теории относительности.

243

Монморанси — очаровательное предместье Парижа, где когда-то жил Жан-Жак Руссо.

В 1923 г. М.Тухачевский — командующий Западным фронтом, Г.Сокольников — нарком финансов, И.Смилга — заместитель председателя ВСНХ (Высшего совета народного хозяйства), начальник Главного управления по топливу, И.Уншлихт — заместитель председателя Реввоенсовета СССР, заместитель наркома по военным и морским делам, Ф.Раскольников — командующий Балтийским флотом и Волжско-Камской флотилией, В.Зоф — комиссар при командующем морскими силами Республики, А.Муралов — командующий Московским военным округом, В.Антонов-Овсеенко — начальник Политического управления Реввоенсовета СССР.

245

Расстрелян Сталиным.

Расстрелян Сталиным.

247

Нелепое преувеличение! (фр.)

248

Не является ли этот апокалипсисный «командир» прототипом «управдома»?

249

Не идет ли речь о «профодежде»?

Быть может, в МВД?

251

Ленин? Сталин? Хрущев?

По всей вероятности — 1 мая?

253

Быть может — 7 ноября?

Несомненно: Октябрь!

255

Не к мавзолеям ли?

256

В этой усадьбе в течение многих лет жил и скончался 3 сентября 1883 г. Иван Сергеевич Тургенев, знаменитый русский писатель, родившийся в Орле (Россия) в 1818 г. Коммуна Буживаля возвела в память эту мемориальную доску (фр.).

257

Ивану Тургеневу с глубокой признательностью и огромным восхищением. Ги де Мопассан (фр.).

Как уже погибла живопись в Советской России, где художника полицейскими мерами вынудили отбросить свою творческую фантазию и заниматься исключительно точным воспроизведением, копированием видимого мира. Впрочем, не очень даже точным, так как обязательный «социалистический реализм» обозначает: фотографическое воспроизведение натуры — люди, пейзажи, предметы, — но при условии, чтобы в композицию этих реально воспроизведенных элементов была вложена марксистско-ленинско-сталинско-хрущевская «идеология». Аполитичный реализм там тоже запрещен; он называется «натурализмом», и это слово носит карательный оттенок. Таким образом, если художник напишет в самой реалистической манере колхозную работницу, увядшую от усталости, то эта картина никогда не будет увидена публикой и автор получит за свой «натурализм» заслуженное (то или иное) наказание. Колхозная работница должна (на картинах) всегда улыбаться и быть очень чистенько одетой («социалистический» реализм).

Еще одно замечание по поводу реализма. Почему живопись должна быть реальной, а скульптура может без боязни изображать народных вождей и заслуженных доярок в мраморе или в бронзе? Разве эти условные материалы реальны? Не правильнее было бы запретить скульптуру Микеланджело, Антокольского, Родена и обязать всех ваятелей делать восковые раскрашенные статуи с настоящими волосами и одетые в настоящие, сшитые портными, костюмы, как это делается, например, для музея Grevin?

259

Рекомендую прочесть «Измы в искусстве» (1925), текст французского абстрактного скульптора и живописца Ганса Арпа и русского беспредметного художника Лисицкого, погибшего в Советском Союзе.

О картинах Полякова первая газетная заметка была написана мной в 1945 году.

261

Еще одна сноска: в книге «Четвертая сессия Академии художеств СССР» (Москва, 1950) напечатана, среди многих других выступлений, речь члена-корреспондента Академии художеств Богородского, заявившего, что «метод социалистического реализма полностью овладевает сознанием советских художников» и что «понятие новаторства будет скоро расшифровано как уменье видеть и чувствовать действительность глазами, сердцем и умом последователя ленинско-сталинской философии». Хотелось бы спросить у этого оратора: а что если художник пожелает «видеть и чувствовать» действительность своими собственными глазами, сердцем и умом, а не глазами, сердцем и умом «последователя»? Кем должны будут считать такого художника? Ретроградом?

Здесь: пролистаем (фр.).

263

С годами многое забывается. Иногда — случайно; иногда — умышленно. Савелий Зейденберг, академический живописец (Шагал, наверное, помнит его громадную картину, висевшую в мастерской: «Ермак Тимофеевич на лодке со стрельцами»), отнюдь не был академическим преподавателем. Он всячески поддерживал и поощрял индивидуальные особенности своих учеников. Я до сих пор помню его фразу: «Искусство — это культ вдохновения; мастерство и техника — только слуги этого культа». Если имя Шагала пользуется сейчас мировой известностью, то имя его учителя тоже не должно быть забыто.

В многочисленных биографиях Шагала этот период его юности не упоминается. Обычно мы читаем, что Шагал был учеником Льва Бакста. Но к Баксту он попал годом позже, как и я, перешел к профессору Академии художеств Ционглинскому. Бакст посоветовал Шагалу поехать в Париж. То же самое посоветовал мне Ционглинский, и мы (Шагал и я) снова встретились в Париже, в 1911 году. Но за два года до того мы просидели (или — простояли) длинный ряд месяцев за соседними мольбертами у Зейденберга. В это именно время Шагал сделал свои первые «шагаловские» композиции. Мы были связаны юношеской дружбой, и он показал мне эти картины не в школе Зейденберга, а у себя на дому.

265

Почти каждый турист разгуливает сегодня с фотографическим аппаратом, перевешенным через плечо, или покупает открытки с фотографиями (уже — в красках) почти каждого кусочка земного шара. Художник для этого больше не требуется.

Boulevard Montparnasse.

267

Первый человек, оценивший и купивший картины таможенника Руссо.